

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

**Γάλλοι ερευνητές της ελληνικής μουσικής στα τέλη του 19^{ου} αιώνα
και στις αρχές του 20^{ου}: Louis-Albert Bourgault-Ducoudray, Maurice
Emmanuel, Hubert Pernot.**

Αναστασία Κακάρογλου

Συμβουλευτική Επιτροπή:

Αικατερίνη Ρωμανού, αναπληρώτρια καθηγήτρια, επιβλέπουσα.

Ολυμπία Φράγκου-Ψυχοπαίδη, καθηγήτρια.

Νικόλαος Μαλιάρας, αναπληρωτής καθηγητής.

Αθήνα, 2012

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Οι επιδράσεις που είχε στην ελληνική μουσική ζωή, σκέψη και δημιουργία το έργο των Louis-Albert Bourgault-Ducoudray, Maurice Emmanuel και Hubert Pernot αποτελούν μία όχι και τόσο γνωστή έκφανση της μακροχρόνιας πολιτισμικής σχέσης ανάμεσα στην Ελλάδα και τη Γαλλία. Η απόφασή μου να μελετήσω το συγκεκριμένο θέμα προέκυψε από τη φοίτησή μου στα Τμήματα Μουσικών Σπουδών και Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών. Η έρευνά μου πραγματοποιήθηκε με υποτροφία του Ιδρύματος Κρατικών Υποτροφιών, η οποία μου χορηγήθηκε από το Νοέμβριο του 2007 μέχρι τον Ιούνιο του 2010. Οι δυσκολίες που προέκυψαν στο ξεκίνημα της έρευνάς μου σύντομα ξεπεράστηκαν χάρη στην ευγενική βοήθεια πολλών προσώπων, τα οποία κρίνω απαραίτητο να ευχαριστήσω στο σημείο αυτό.

Ευχαριστώ τον επίτιμο διδάκτορα του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών και διευθυντή του Μουσικού Λαογραφικού Αρχείου Μέλπωσ Μερλιέ, Μάρκο Δραγούμη, για την παραχώρηση πολύτιμου για την έρευνά μου υλικού στο ξεκίνημά της.

Ευχαριστώ τον Γεώργιο Βλαστό, διδάκτορα του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, για τις χρήσιμες και κατατοπιστικές οδηγίες του ως προς τα σημεία αναζήτησης και εύρεσης υλικού, χάρη στις οποίες διευκολύνθηκε σημαντικά η ερευνητική διαδικασία.

Ευχαριστώ επίσης τους φίλους διδάκτορες και υποψηφίους διδάκτορες του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών οι οποίοι, χάρη στις συναντήσεις μας μέσω των άτυπων μεταπτυχιακών σεμιναρίων των καθηγητών Νικολάου Μαλιάρα και Αικατερίνης Ρωμανού, με βοήθησαν με πολλούς και διαφορετικούς τρόπους. Ιδιαίτερα θέλω να ευχαριστήσω τη Σοφία Κοντώση και τη Μυρτώ Οικονομίδου, οι οποίες με ενημέρωσαν για την ύπαρξη επιστολής του Hubert Pernot προς τον Μανώλη Καλομοίρη, επιστολή που μου παραχώρησε φωτογραφημένη η Σοφία Κοντώση. Θέλω επίσης να ευχαριστήσω τη Μαντώ Πυλιάρου και τη Ναυσικά Τσιμά για την παραχώρηση υλικού από τη διδακτορική τους έρευνα, τη Μάτα Κοτσιώνη για τη βοήθειά της στο θέμα του πολυτονικού, καθώς και τη Μαρία Μπαρμπάκη και τον Ιωάννη Φούλια, λέκτορα του Τμήματος, για τις χρήσιμες συμβουλές και υποδείξεις τους.

Ευχαριστώ ακόμη το προσωπικό των βιβλιοθηκών που επισκέφθηκα κατά τη διάρκεια της έρευνάς μου: της Γενναδείου Βιβλιοθήκης, της Βιβλιοθήκης του Μεγάρου Μουσικής Αθηνών, της Βιβλιοθήκης του Ελληνικού Λογοτεχνικού Ιστορικού Αρχείου, της Βιβλιοθήκης του Γαλλικού Ινστιτούτου Αθηνών, της Βιβλιοθήκης της Γαλλικής Αρχαιολογικής Σχολής, της Βιβλιοθήκης της Βουλής, της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος, της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Γαλλίας (Bibliothèque Nationale de France) και της Βιβλιοθήκης της Χίου. Από τη βιβλιοθήκη της Χίου, ευχαριστώ ιδιαίτερα την κυρία Ιάσμη Χαλιορή, η οποία με πολλή ευγένεια και προθυμία διευκόλυνε τη φωτογράφιση σπάνιου βιβλιογραφικού υλικού.

Ευχαριστώ επίσης την οικογένειά μου για την πολύτιμη υλική και ηθική συμπαράστασή της και τους καθηγητές που με ιδιαίτερη αγάπη και ενδιαφέρον επέβλεψαν την έρευνά μου. Την Αικατερίνη Ρωμανού για τους χίλιους τρόπους με τους οποίους με καθοδήγησε, τον Νικόλαο Μαλιάρα για την οργάνωση των άτυπων μεταπτυχιακών σεμιναρίων και τις καίριες επισημάνσεις του κατά τα διαφορετικά στάδια της έρευνάς μου και την Ολυμπία Φράγκου-Ψυχοπαίδη για τις πολύ χρήσιμες και ευγενικές υποδείξεις της. Τέλος θα ήθελα να εκφράσω τον σεβασμό και την ευγνωμοσύνη μου στη μνήμη του εκλιπόντος καθηγητή Ίωνος Ζώτου, ο οποίος είχε αρχικά οριστεί συνεπιβλέπων της διατριβής μου και παρακολουθούσε την εξέλιξή της με ιδιαίτερο ενδιαφέρον.

Αθήνα, Οκτώβριος 2012

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στα τέλη του 19ου αιώνα και τις αρχές του 20ού εκδηλώνεται από την πλευρά Γάλλων μουσικολόγων και διανοουμένων ένα έντονο ενδιαφέρον για την ελληνική παραδοσιακή μουσική σε όλο το φάσμα της (αρχαία ελληνική, βυζαντινή, δημοτικό τραγούδι). Το ενδιαφέρον αυτό είχε σε μεγάλο βαθμό φιλελληνικό υπόβαθρο, καθώς η Γαλλία υπήρξε μία από τις χώρες όπου ήκμασε το φιλελληνικό κίνημα κατά την περίοδο της Ελληνικής Επανάστασης, και στηριζόταν στην έρευνα και τη μελέτη μουσικών πολιτισμών πέραν του δυτικοευρωπαϊκού, την οποία τροφοδοτούσαν η νεοαναπτυσσόμενη επιστήμη της εθνομουσικολογίας και η επιδίωξη εμπλουτισμού του δυτικοευρωπαϊκού μουσικού ιδιώματος με νέα στοιχεία.

Από όσους ασχολήθηκαν με τη μελέτη της ελληνικής μουσικής στη Γαλλία, ξετάζουμε εδώ τους Louis-Albert Bourgault-Ducoudray (1840-1910), Maurice Emmanuel (1862-1938) και Hubert Pernot (1870-1945), διότι το έργο τους υπήρξε ιδιαίτερα δημοφιλές στην Ελλάδα και επηρέασε σημαντικά τις εξελίξεις στο χώρο της ελληνικής μουσικής κατά τα τέλη του 19^{ου} αιώνα και τις αρχές του 20^{ου}. Ο Bourgault-Ducoudray ήρθε στην Ελλάδα, στα πλαίσια αποστολής που του είχε ανατεθεί από τη γαλλική κυβέρνηση το 1875, προκειμένου να μελετήσει τη μουσική της. Απώτερος στόχος του ήταν να δείξει ότι στη δημοτική και εκκλησιαστική μουσική των σύγχρονων Ελλήνων επιβίωναν οι κλίμακες της αρχαίας ελληνικής μουσικής και ότι αυτές οι κλίμακες μπορούσαν να αποτελέσουν πηγή ανανέωσης του δυτικοευρωπαϊκού μουσικού ιδιώματος.

Ο Maurice Emmanuel ήταν συνθέτης και μουσικολόγος. Μαθητής του Bourgault-Ducoudray στο Ωδείο του Παρισιού, τον διαδέχθηκε στην έδρα της Ιστορίας της Μουσικής. Όπως και ο Bourgault-Ducoudray, έτσι και εκείνος είχε την πεποίθηση ότι το σύγχρονό του μουσικό ιδίωμα μπορούσε να ανανεωθεί μέσω της χρήσης των κλιμάκων¹ της αρχαίας ελληνικής μουσικής. Εκτός αυτών, ο Maurice Emmanuel εκπόνησε διατριβή στο Πανεπιστήμιο της Σορβόνης, το 1895, με θέμα τον αρχαιοελληνικό χορό, όπως αυτός απεικονίζονταν σε αγγεία και παραστάσεις της αρχαιότητας. Επιπλέον, ο Maurice Emmanuel ασχολήθηκε καθόλη τη διάρκεια της ζωής του με τη μουσική της αρχαίας Ελλάδας, γράφοντας κείμενα και συνθέτοντας έργα εμπνευσμένα από αυτή.

¹ Βλ. Παράρτημα 1.

Ο Hubert Pernot δεν ήταν μουσικολόγος, αλλά γλωσσολόγος, καθηγητής στο Πανεπιστήμιο του Παρισιού. Κατά το διάστημα 1898-1899 ήρθε στη Χίο, στα πλαίσια επίσημης επιστημονικής αποστολής, με σκοπό να επικεντρωθεί στη μελέτη του χιακού γλωσσικού ιδιώματος. Από την αποστολή του αυτή προέκυψε και μία συλλογή δημοτικών τραγουδιών της Χίου, η οποία έγινε με φωνόγραφο. Η χρήση του φωνογράφου ως μέσου καταγραφής των τραγουδιών προσέδιδε ακρίβεια στο περιεχόμενο της συλλογής, ενώ αποτελούσε μία ιδιαίτερα σύγχρονη και εξελιγμένη για την εποχή της μέθοδο στον τομέα της επιτόπιας έρευνας. Η συλλογή του Pernot *Mélodies populaires grecques de l'île de Chio*² μεταγράφηκε σε ευρωπαϊκή σημειογραφία από το συνθέτη Paul Le Flem και χρησιμοποιήθηκε ως πηγή από τον Maurice Emmanuel για τη σύνθεσή του *Suite sur des airs populaires grecs*³. Τα όσα γράφει ο Pernot στην εισαγωγή των *Ελληνικών δημοτικών μελωδιών της νήσου Χίου* τον συνδέουν επίσης με τον Bourgault-Ducoudray, επειδή ο Pernot θεωρούσε τη συλλογή του Bourgault-Ducoudray μοναδική στο είδος της, και παράλληλα ασπαζόταν τη θεωρία του για ύπαρξη αρχαιοελληνικών κλιμάκων στα ελληνικά δημοτικά τραγούδια.

Η ανάγκη να μελετηθεί συνολικά και κατ'αντιπαράβολή το σχετικό με την ελληνική μουσική έργο των συγκεκριμένων ερευνητών, καθώς και οι επιδράσεις του στα ελληνικά μουσικά πράγματα των τελών του 19^{ου} αιώνα και των αρχών του 20^{ου}, οδήγησαν στη συγγραφή του παρόντος πονήματος. Βλέποντας συνολικά τα τεκταινόμενα στο χώρο της ελληνικής μουσικής την εποχή εκείνη, παρατηρούμε ότι οι απόψεις και τα κείμενα του Bourgault-Ducoudray άσκησαν σημαντική επιρροή σε αυτήν. Η επιρροή τους δεν περιορίστηκε σε ένα μόνο τομέα της ελληνικής μουσικής, αλλά αφορούσε στον ίδιο βαθμό την βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική, το δημοτικό τραγούδι και την έντεχνη μουσική δημιουργία. Οι απόψεις του για την βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική, άλλοτε αυθεντικές, και άλλοτε παρερμηνευμένες, χρησιμοποιήθηκαν από τις αντιμαχόμενες πλευρές του «μουσικού ζητήματος» προκειμένου να τεκμηριωθούν οι διαφορετικές θέσεις τους. Η συλλογή του Bourgault-Ducoudray *Trente mélodies populaires de Grèce et d'Orient*⁴ αρχικά έγινε δεκτή ως «σανίδα σωτηρίας» για την ελληνική δημοτική μουσική, διότι είχε θεωρηθεί ότι προέβαλε την αξία της στο εξωτερικό. Επιπλέον, ο τρόπος με τον οποίο

² *Ελληνικές δημοτικές μελωδίες της νήσου Χίου. [Με το σύμβολο * δίδονται στις υποσημειώσεις οι μεταφράσεις τίτλων].

³ *Σουίτα επάνω σε ελληνικές δημοτικές μελωδίες.

⁴ *Τριάντα δημοτικές μελωδίες της Ελλάδας και της Ανατολής.

παρουσιάζονταν στη συλλογή οι δημοτικές μελωδίες, αποτέλεσε πρότυπο για παρεμφερείς μεταγενέστερες προσπάθειες, όπως ο *Άριων* των Προκοπίου Ζαχαρία και Αδαμαντίου Ρεμαντά. Ωστόσο, πολλοί από τους υποστηρικτές της, ενώ έβλεπαν στο πρόσωπο του Bourgaault-Ducoudray τον «Μεσσία» της ελληνικής μουσικής παράδοσης, θεωρούσαν ότι η ευρωπαϊκή του καταγωγή ήταν εκείνο το στοιχείο που καθιστούσε ελλιπή τη συλλογή του. Αν η διαμόρφωση της συγκεκριμένης γνώμης ειδωθεί ως μία εξελικτική διαδικασία, μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι οι Έλληνες αμφισβητούν τον Bourgaault-Ducoudray όταν πλέον έχουν αρχίσει «να στέκονται στα πόδια τους» μουσικά, και όταν εγχώριοι παράγοντες είναι σε θέση να ασχοληθούν με την ελληνική δημοτική μουσική και να την εντάξουν στα πλαίσια της έντεχνης μουσικής δημιουργίας. Επιπλέον, σε κάποιες περιπτώσεις, η έλλειψη σαφούς επιχειρηματολογίας για το ποια είναι τα στοιχεία εκείνα που καθιστούν τη συλλογή του Bourgaault-Ducoudray μη ελληνική και η γενικόλογη επίκληση του «ύφους» και του «χαρακτήρα», καθιστούν σημαντικά πιθανό το γεγονός πολλοί από τους γράφοντες να μην είχαν μελετήσει επισταμένως ούτε τα κείμενα ούτε τις εναρμονίσεις του.

Η ελληνική έντεχνη μουσική δημιουργία βασίστηκε και αυτή σε κάποιο βαθμό στις *Τριάντα δημοτικές μελωδίες της Ελλάδας και της Ανατολής*, καθώς χρησιμοποιήθηκαν ως πρωτογενές υλικό από τους Σπύρο Σαμάρα και Μανώλη Καλομοίρη. Επιπλέον πιστά αντιγραμμένα αποσπάσματα από την εισαγωγή τους περιέχονται στο άρθρο του Γεωργίου Λαμπελέτ «Η ελληνική μουσική- Η λαϊκή». Το συγκεκριμένο άρθρο του Λαμπελέτ, που δημοσιεύθηκε στα *Παναθήναια* το Νοέμβριο του 1901, θεωρείται ιδιαίτερα σημαντικό για την ελληνική μουσική, επειδή σε αυτό διατυπώνονται για πρώτη φορά ιδέες περί ελληνικής Εθνικής Σχολής. Επιπλέον, οι απόψεις του Λαμπελέτ περί «εθνικής μουσικής» φαίνονται να ταυτίζονται με όσα διακήρυξε ο Καλομοίρης στο «μανιφέστο» της ελληνικής Εθνικής Σχολής επτά χρόνια αργότερα⁵. Από την άλλη πλευρά, ο Maurice Emmanuel δεν αναγνωρίστηκε στην Ελλάδα τόσο για το επιστημονικό έργο του, όσο για μία διάλεξη που έδωσε στο Παρίσι το 1908 σχετικά με την ελληνική δημοτική μουσική⁶. Όπως διαπιστώνουμε μέσα από τα σχετικά δημοσιεύματα σε ελληνικά μουσικά έντυπα της εποχής, τα περισσότερα από

⁵ Αν και οι απόψεις Λαμπελέτ και Καλομοίρη για τη δημιουργία «εθνικής» μουσικής μοιάζουν να ταυτίζονται, υπάρχουν σημαντικές εγγενείς μεταξύ τους διαφορές. Για περισσότερες λεπτομέρειες βλ. Ολυμπία Φράγκου-Ψυχοπαίδη, *Η Εθνική Σχολή Μουσικής-Προβλήματα Ιδεολογίας*, Ίδρυμα Μεσογειακών Μελετών, Αθήνα, 1990, σελ. 47, 81-82, 166 [σημείωση 24].

⁶ Η διάλεξη αποτελούσε μέρος μίας ευρύτερης εκδήλωσης αφιερωμένης στην υποστήριξη των εθνικών διεκδικήσεων των Ελλήνων. Βλ. παρακάτω σελ. 92-96 και 174-176.

αυτά αναφέρονται σε όσα εγκωμιαστικά είχε πει για την ελληνική δημοτική μουσική στα πλαίσια της διάλεξής του και μεταγενέστερα, στα θετικά σημεία μίας βιβλιοκριτικής που είχε γράψει για τη συλλογή *Αρίων των Ζαχαρία και Ρεμαντά*. Αντίθετα, ελάχιστα είναι εκείνα που αναφέρονται σε κάποιο από τα επιστημονικά του συγγράμματα. Το γεγονός αυτό δείχνει να εκφράζει μία τάση, στα πλαίσια της οποίας η αναγνώριση της ελληνικής δημοτικής μουσικής και ο συσχετισμός της με την αρχαία ελληνική είχαν μεγαλύτερη σημασία από την ανεξάρτητη επιστημονική μελέτη των δύο αυτών αντικειμένων. Η τάση αυτή δεν είχε αποκλειστικά μουσικό υπόβαθρο, καθώς η αναγνώριση της αξίας του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού από έναν Ευρωπαίο επιστήμονα συνδεόταν συνειρμικά με την αναγνώριση της οντότητας της σύγχρονης Ελλάδας από τις ευρωπαϊκές Μεγάλες Δυνάμεις και κατ' επέκταση, με την εκπλήρωση των κυριαρχικών της προσδοκιών. Όπως ακριβώς είχε συμβεί και με την περίπτωση του Bourgaault-Ducoudray, έτσι και στην περίπτωση αυτή οι Έλληνες θεωρούσαν πως η προβολή της ελληνικής δημοτικής μουσικής από τον ευρωπαϊκό μουσικολογικό χώρο προσέδιδε αυτόματα αντικειμενική αξία στην Ελλάδα ως εθνική και κρατική υπόσταση.

Ο Hubert Pernot συνέβαλε με ιδιαίτερα καθοριστικό τρόπο στην έρευνα και τη διάσωση των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών μέσα από την ίδρυση στην Αθήνα του Συλλόγου Δημοτικών Τραγουδιών, ενός θεσμού που αποσκοπούσε στην καταγραφή δημοτικών τραγουδιών από όλες τις περιοχές της Ελλάδας. Ο Σύλλογος Δημοτικών Τραγουδιών, που μετονομάστηκε αργότερα σε Μουσικό Λαογραφικό Αρχείο, εντάχθηκε στο Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών και αποτελεί τμήμα του μέχρι και τις μέρες μας⁷. Η παρουσία της συλλογής του Pernot, *Ελληνικές δημοτικές μελωδίες της νήσου Χίου*, στα ελληνικά μουσικά πράγματα δεν κατάφερε να επισκιάσει τις *Τριάντα δημοτικές μελωδίες της Ελλάδας και της Ανατολής*, παρόλο που ο Pernot ήταν επιστημονικότερα καταρτισμένος από τον Bourgaault-Ducoudray και η συλλογή του αποτύπωνε πιστότερα το άκουσμα των ελληνικών δημοτικών μελωδιών. Αρκετές από τις μελωδίες της συλλογής του Pernot εναρμονίστηκαν από τον Πέτρο Πετρίδη, ενώ η συλλογή χρησιμοποιήθηκε μεταγενέστερα ως πηγή υλικού από τον συνθέτη Γιάννη Κωνσταντινίδη.

⁷ Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Μάρκος Δραγούμης, «Η μουσική προσφορά της Μέλπως Μερλιέ», *Μουσικολογία*, 5-6/1987, σελ. 57. Το Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών, όπου περιλαμβάνεται το Μουσικό Λαογραφικό Αρχείο, στεγάζεται στην Αθήνα, στην οδό Κυδαθηναίων 11.

Κάνοντας μία πρώτη σύγκριση της επίδρασης των τριών ερευνητών στα ελληνικά μουσικά πράγματα, παρατηρούμε ότι το μέγεθός της δεν ήταν το ίδιο ανά περίπτωση. Η επίδραση του Bourgault-Ducoudray δείχνει φανερά μεγαλύτερη, καθώς απόψεις που διατυπώθηκαν στα κείμενά του χρησιμοποιήθηκαν σε θέματα μουσικοϊδεολογικού προβληματισμού, όπως το «μουσικόν ζήτημα» και η αξία των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών. Επιπλέον, οι *Τριάντα δημοτικές μελωδίες της Ελλάδας και της Ανατολής* υπήρξαν ιδιαίτερα δημοφιλείς και αποτέλεσαν πηγή έμπνευσης για συνθέτες όπως ο Σπύρος Σαμάρας και ο Μανώλης Καλομοίρης.

Από την πλευρά τους, οι άλλοι δύο ερευνητές δεν δημιούργησαν τον ίδιο «πάταγο» με το έργο τους, παρόλο που διέθεταν μεγαλύτερη κατάρτιση σε θέματα έρευνας και συγγραφής απ' ό,τι ο Bourgault-Ducoudray. Σε σύγκριση με τους Emmanuel και Pernot, ο Bourgault-Ducoudray θα μπορούσε να χαρακτηριστεί «ερασιτέχνης μουσικολόγος», όπου ο όρος «ερασιτέχνης» χρησιμοποιείται και με τις δύο έννοιες, υποδηλώνοντας και την έλλειψη ακαδημαϊκών σπουδών, αλλά και την αγάπη του για τη γνώση και τη μελέτη της μουσικής, μία εκδήλωση της οποίας ήταν και η ενασχόλησή του με τη μουσική της Ελλάδας. Στο σημείο αυτό θα πρέπει να διευκρινιστεί ότι η σύγκριση του Bourgault-Ducoudray με τους άλλους δύο ερευνητές δεν γίνεται με στόχο τον υποβιβασμό και την αμφισβήτηση της ποιότητας του έργου του, αλλά προκειμένου να γίνουν περισσότερο κατανοητά τα αίτια της αυξημένης δημοτικότητάς του και του ρόλου αυθεντίας που έπαιξε σε κάποια ζητήματα της ελληνικής μουσικής.

Η έλευση του Bourgault-Ducoudray στην Ελλάδα έγινε γνωστή από τον τύπο της εποχής, ο οποίος προέβαλε την πρόθεση του Bourgault-Ducoudray να αποδείξει ότι στη δημοτική και εκκλησιαστική μουσική των σύγχρονών του Ελλήνων υπήρχαν οι τρόποι και οι κλίμακες της αρχαίας ελληνικής μουσικής⁸. Αυτή η συλλογιστική του Bourgault-Ducoudray δεν έδινε απαντήσεις μόνο σε μουσικά ζητήματα, αλλά είχε και βαθύτερες προεκτάσεις στο ζήτημα της καταγωγής και της αξίας του ελληνικού λαού, γεγονός που τον καθιστούσε στα μάτια των Ελλήνων υπερασπιστή της Ελλάδας και της μουσικής της.

Η αποστολή του Hubert Pernot είχε εντελώς διαφορετικό χαρακτήρα και πρόσληψη από την πλευρά των Ελλήνων, δεδομένου ότι πραγματοποιήθηκε είκοσι τρία χρόνια

⁸ Εφημερίδα *Αιών*, 23 Ιανουαρίου 1875: «Ο κ. Δουκουδραϊ άφίκετο εις την Έλλάδα, ὅπως μελετήσῃ τὴν παρ' ἡμῖν ἐκκλησιαστικὴν μουσικὴν καὶ τὰ δημῶδη μέλη, πεπεισμένος, ὅτι θ' ἀνεύρῃ ἐν τούτοις λείψανα τῆς ἀρχαίας μουσικῆς [...]».

μετά από την αποστολή του Bourgault-Ducoudray και αποσκοπούσε στη συλλογή υλικού για περαιτέρω επιστημονική μελέτη. Επιπλέον, το ότι ο Pernot απευθυνόταν σε περισσότερο εξειδικευμένο κοινό, το ότι η έρευνά του περιελάμβανε μία συγκεκριμένη γεωγραφική περιοχή και κυρίως το ότι τα δημοτικά τραγούδια που συνέλεξε αποτελούσαν μέρος και όχι βασικό στόχο της έρευνάς του, φαίνεται ότι κατέστησαν τη συλλογή του λιγότερο δημοφιλή απ' ότι του Bourgault-Ducoudray.

Μία ακόμη αιτία της δημοτικότητας του Bourgault-Ducoudray ήταν η φύση των συγγραμμάτων του για την ελληνική μουσική. Ο Bourgault-Ducoudray δεν περιορίστηκε στην περιγραφή και ανάλυση της μουσικής των Ελλήνων, αλλά πρότεινε αρκετές μεταρρυθμίσεις, που θεωρούσε απαραίτητο να εφαρμοστούν προκειμένου να μην εξαφανιστεί. Πιο συγκεκριμένα, ο Bourgault-Ducoudray είχε εισηγηθεί τη μεταγραφή της δημοτικής και εκκλησιαστικής μουσικής σε ευρωπαϊκή σημειογραφία, την αρμονική της επεξεργασία και την εφαρμογή ενός ιδιότυπου συγκερασμού, όπου οι εκτός των ημιτονίων υποδιαίρέσεις του τόνου έπρεπε να αντικατασταθούν από τέταρτα του τόνου. Αυτές οι προτάσεις του Bourgault-Ducoudray, αν και προκάλεσαν την αντίδραση μίας μερίδας που υποστήριζε τη διαφύλαξη της ελληνικής μουσικής παράδοσης ως είχε, εναρμονίζονταν στο σύνολό τους με την ευρύτερη στροφή προς την Ευρώπη που πραγματοποιούσε η χώρα κατά την εποχή εκείνη. Από την άλλη όμως πλευρά, ο θαυμασμός που εξέφρασε για τις κλίμακες του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού επεκτάθηκε συνειρμικά και στη βυζαντινή μουσική, και μάλιστα από εκείνους που αντιδρούσαν στις προτεινόμενες μεταρρυθμίσεις του. Αυτοί, χωρίς να έχουν μελετήσει προσεκτικά τα κείμενά του και με βάση μία συλλογιστική που εξομοίωνε τις τροπικές κλίμακες των δημοτικών τραγουδιών με τα μικρότερα του τόνου διαστήματα και το μονοφωνικό μέλος των βυζαντινών ύμνων, ανέδειξαν τον Bourgault-Ducoudray ως πολέμιο των μεταρρυθμίσεων και υποστηρικτή της βυζαντινής μουσικής παράδοσης.

Αν τώρα δούμε τα κείμενα του Maurice Emmanuel που αφορούν την ελληνική μουσική, είναι φανερό ότι διέπονται από ένα διαφορετικό πνεύμα. Ο Emmanuel περιορίζεται στην περιγραφή και ανάλυση των δεδομένων του, από τα οποία στη συνέχεια εξάγει τα συμπεράσματά του, χωρίς να προβαίνει σε προτάσεις με πρακτική εφαρμογή στην ελληνική μουσική πράξη. Η μοναδική εξαίρεση ήταν η διάλεξή του για την ελληνική δημοτική μουσική, γεγονός που εξηγεί και τη δημοτικότητά της στον ελληνικό χώρο. Επιπλέον, αν συγκρίνουμε τα κείμενα των δύο συγγραφέων, παρατηρούμε ότι ο Bourgault-Ducoudray γράφει σε ιδιαίτερα συναισθηματικό τόνο,

ο οποίος φαίνεται ότι είχε ιδιαίτερη απήχηση στο ελληνικό αναγνωστικό κοινό της εποχής.

Στη βάση της δημοτικότητας του Bourgaault-Ducoudray φαίνεται ότι δεν υπήρχαν μόνο μουσικά, αλλά και κοινωνικοπολιτικά αίτια. Η σχέση εξάρτησης που είχε αναπτύξει το νεοσύστατο ελληνικό κράτος με τις ευρωπαϊκές δυνάμεις της εποχής είχε δημιουργήσει μία νοοτροπία, στα πλαίσια της οποίας η αξία ενός πράγματος πήγαινε από την ευρωπαϊκή του αναγνώριση. Στο πνεύμα αυτό, οι Έλληνες εκτιμούσαν τον Bourgaault-Ducoudray επειδή ως Ευρωπαίος αναδείκνυε την αξία της μουσικής τους παράδοσης. Η ίδια στάση διαφαίνεται και από τις πολύ λιγότερες αναφορές που γίνονται στους Emmanuel και Pernot, αναφορές που δεν εστιάζουν τόσο στο έργο τους, όσο σε εγκωμιαστικά σχόλια που είχαν διατυπώσει για την ελληνική δημοτική μουσική και άλλες εκφάνσεις της μουσικής ζωής των Ελλήνων.

Στα πλαίσια της παρούσας διατριβής οι Bourgaault-Ducoudray, Emmanuel και Pernot, ορίζονται ως «ερευνητές της ελληνικής μουσικής». Ο όρος αυτός προτιμήθηκε αντί του «μουσικολόγος», διότι καλύπτει και προσδιορίζει ταυτόχρονα τις ιδιότητες και των τριών αυτών προσώπων. Οι όροι «chanson populaire» και «folk song» αποδίδονται ως «δημοτικό τραγούδι», και ως «δημοτική μουσική» οι «musique populaire» και «folk music». Θα πρέπει επίσης να διευκρινίσουμε ότι οι υπογραμμισμένες λέξεις, οι πλάγιοι και οι έντονοι χαρακτήρες εντός των παραθεμάτων υπάρχουν και στα πρωτότυπα κείμενα, από τα οποία προέρχονται.

Αναζητώντας παρεμφερή συγγράμματα, εντοπίσαμε τα εξής:

1. Αικατερίνη Κακούρη, *L'harmonisation des chansons populaires grecques: l'héritage de Bourgaault-Ducoudray et de Maurice Ravel*⁹, Thèse (MA)-Université de Paris IV, Sorbonne UER de Musique et de Musicologie, 1991. Πρόκειται για μεταπτυχιακή εργασία με έμφαση στην τεχνική της εναρμόνισης ελληνικών δημοτικών τραγουδιών των Louis-Albert Bourgaault-Ducoudray και Maurice Ravel.
2. Γιώργος Βλαστός, *Η πρόσληψη της ελληνικής αρχαιότητας στη γαλλική μουσική των αρχών του 20^{ου} αιώνα: 1900-1918*, Διδακτορική Διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, 2005. Η διατριβή αυτή αναφέρεται σε συγκεκριμένα μουσικά έργα

⁹ *Η εναρμόνιση των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών: η κληρονομιά του Bourgaault-Ducoudray και του Maurice Ravel.

και αναζητά τις ρίζες του ενδιαφέροντος που εκδηλώθηκε στη Γαλλία για την ελληνική αρχαιότητα, και σε γενικότερο πλαίσιο, για την Ελλάδα.

Επιπλέον, εντοπίσαμε και δύο μεμονωμένα άρθρα που αφορούν εξολοκλήρου τον Bourgault-Ducoudray:

1. Bruno Bossis, «Sources populaires et composition, l'exemple de Bourgault-Ducoudray et Ravel»¹⁰, *Ostinato Rigore*, Jean Michel Place, Τεύχος 24, 2005. Το άρθρο αυτό αναφέρεται στη συλλογή και εναρμόνιση δημοτικών τραγουδιών από τον Bourgault-Ducoudray (ελληνικών και γαλλικών). Αναφέρεται επίσης στη συλλογή του Hubert Pernot και τη χρήση της από τον Maurice Ravel στα πλαίσια της σύνθεσής του *Cinq Mélodies populaires grecques*.
2. Το δεύτερο άρθρο έχει γραφτεί από τη Στέλλα Κουρμπανά και έχει δημοσιευθεί στο 6^ο τεύχος του περιοδικού *Μουσικός Ελληνομνήμων* (Μάιος-Αύγουστος 2010). Ο τίτλος του είναι «Μία άγνωστη επιστολή του Bourgault-Ducoudray», την οποία έστειλε ο Bourgault-Ducoudray προς τον αρχισυντάκτη της ελληνικής γαλλόφωνης εφημερίδας *Le Messager d'Athènes*, Αντώνιο Τζανετάκη Στεφανόπολι.

Το κείμενο του Bourgault-Ducoudray *Souvenirs d'une mission musicale en Grèce et en Orient*¹¹ έχει μεταφραστεί στα ελληνικά από την Καίτη Ρωμανού και έχει δημοσιευθεί στο περιοδικό *Μουσικολογία* [τεύχος 7-8/1990].

Το χρονικό πλαίσιο μέσα στο οποίο κινείται η παρούσα διατριβή ορίζεται ως «τα τέλη του 19^{ου} αιώνα και οι αρχές του 20^{ου}». Πιο συγκεκριμένα, ως χρονική αφετηρία ορίζεται το 1875, οπότε και επισκέφθηκε την Ελλάδα ο Bourgault-Ducoudray, ενώ το τέρμα αυτού του χρονικού πλαισίου είναι το 1922, μία χρονολογία που σηματοδοτεί έντονες αλλαγές στον ελληνικό χώρο, σε εθνικό, πολιτικό, κοινωνικό και πολιτισμικό επίπεδο.

Η διατριβή χωρίζεται στα εξής μέρη:

1. **Το ενδιαφέρον για την Ελλάδα και την ελληνική μουσική στη Γαλλία τον 19^ο αιώνα.** Στο μέρος αυτό αναλύονται γεγονότα και τάσεις που συνέβαλαν στην ενασχόληση των Γάλλων με την Ελλάδα και τη μουσική της και καθορίζουν το γενικότερο πλαίσιο μέσα στο οποίο εντάσσεται το έργο των τριών ερευνητών.

¹⁰ *Λαϊκές πηγές και σύνθεση: το παράδειγμα των Bourgault-Ducoudray και Ravel.

¹¹ *Αναμνήσεις από μία μουσική αποστολή στην Ελλάδα και την Ανατολή.

2. **Το πολιτισμικό περιβάλλον των Ελλήνων αστών στα τέλη του 19^{ου} και στις αρχές του 20^{ου} αιώνα.** Στόχος αυτής της ενότητας είναι η κατανόηση του υπόβαθρου επάνω στο οποίο επέδρασε το έργο των Bourgault-Ducoudray, Emmanuel και Pernot. Για το λόγο αυτό διερευνάται η σχέση των Ελλήνων αστών με τον ευρωπαϊκό και το γαλλικό πολιτισμό, ενώ παράλληλα γίνεται μία προσπάθεια αποτύπωσης ορισμένων κυρίαρχων ιδεολογιών που είχαν αντίκτυπο και στον τομέα της μουσικής ζωής και σκέψης.
3. **Οι ερευνητές και το έργο τους.** Αναφορά στη ζωή και το έργο των Bourgault-Ducoudray, Emmanuel και Pernot, με έμφαση στη σχέση τους με την Ελλάδα, και εξέταση του έργου τους που σχετίζεται με την ελληνική μουσική.
4. **Επιδράσεις του έργου των Bourgault-Ducoudray, Emmanuel και Pernot στα ελληνικά μουσικά πράγματα.** Εξέταση του αντίκτυπου που είχε το έργο των Bourgault-Ducoudray, Emmanuel και Pernot στο χώρο της ελληνικής μουσικής σκέψης και πράξης των τελών του 19^{ου} αιώνα και των αρχών του 20^{ου}.
5. **Επίλογος-Συμπεράσματα.** Συνολική αποτίμηση του έργου των Bourgault-Ducoudray, Emmanuel και Pernot και των επιδράσεών του.

1. ΤΟ ΕΝΔΙΑΦΕΡΟΝ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ ΚΑΙ ΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΗ ΓΑΛΛΙΑ ΚΑΤΑ ΤΟΝ 19^Ο ΑΙΩΝΑ

Προκειμένου να κατανοήσουμε καλύτερα τα κίνητρα που είχαν οι Bourgault-Ducoudray, Emmanuel και Pernot για να ασχοληθούν με την ελληνική μουσική και με τον τρόπο αυτό να εντάξουμε το έργο τους σε ένα ευρύτερο πλαίσιο, θεωρήσαμε απαραίτητη μία αναδρομή στις συνθήκες που ευνοούσαν την εκδήλωση ενδιαφέροντος για την Ελλάδα και τη μουσική της στη Γαλλία κατά τον 19^ο αιώνα. Κατά την εποχή εκείνη παρατηρείται μία ευρύτερη στροφή στις ρίζες του ευρωπαϊκού πολιτισμού και ιδιαίτερα στην αρχαία Ελλάδα. Ως αποτέλεσμα αυτής της τάσης έχουμε τη συγγραφή σημαντικού αριθμού πραγματειών για την αρχαία ελληνική μουσική.

Το ποιητικό κείμενο των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών αντιμετωπίστηκε ως μία αξιόλογη έκφανση του νεότερου ελληνικού πολιτισμού, όπου περιέχονταν σημαντικά κατάλοιπα της αρχαιότητας. Δείγματα αυτής της τάσης αποτελούν οι συλλογές των Fauriel (1824) και Legrand (1874). Η έλλειψη συλλογών που να περιέχουν το μουσικό κείμενο των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών καλύφθηκε μεταγενέστερα από τους Bourgault-Ducoudray (1875) και Pernot (1903).

1.1. Η στροφή στις ρίζες του ευρωπαϊκού πολιτισμού

Ο 19^{ος} αιώνας είναι ο αιώνας της ιστορίας και της αφύπνισης των εθνικών συνειδήσεων. Τότε εκδηλώνεται πανευρωπαϊκά ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον αναφορικά με την εξερεύνηση της καταγωγής των ευρωπαϊκών λαών και της ιστορικής πορείας τους ανά τους αιώνες. Οι ευρωπαϊκοί λαοί θεωρούνται ότι ανήκουν στην ίδια φυλετική ομάδα, στην «άρεια» ή «ινδοευρωπαϊκή φυλή». Ο όρος αυτός χρησιμοποιήθηκε αρχικά για τον προσδιορισμό της κοινής καταγωγής των ευρωπαϊκών λαών, χωρίς να εμπεριέχει την έννοια της «φυλετικής καθαρότητας» ή της «φυλετικής ανωτερότητας» που προσέλαβε αργότερα, στα πλαίσια της ναζιστικής ιδεολογίας.

Οι Bourgault-Ducoudray και Emmanuel συνδέονται με την προσπάθεια προσδιορισμού μίας κοινής αφετηρίας για τους λαούς της Ευρώπης και τη μουσική

τους, καθώς και οι δύο αναφέρονται σε κείμενά τους στην «άρεια μουσική» ή «μουσική της άρειας φυλής»¹², έννοια που συμπεριλαμβάνει και τη μουσική μη ευρωπαϊκών λαών που ανήκουν στην ίδια φυλετική ομάδα. Πιο συγκεκριμένα, ο Bourgault-Ducoudray γράφει στον πρόλογο της συλλογής του *Trente melodies populaires de Basse Bretagne*¹³:

Σήμερα φαίνεται αποδεδειγμένο ότι τα ίδια χαρακτηριστικά βρίσκονται στην πρωτόγονη μουσική όλων των λαών που συνθέτουν την ινδοευρωπαϊκή ομάδα, δηλαδή την άρεια φυλή. [...] Η υπόθεση της ύπαρξης άρειας μουσικής επιβεβαιώνει τα συμπεράσματα της σύγχρονης επιστήμης σε ότι αφορά την κοινή καταγωγή όλων των άρειων λαών¹⁴.

Ο Maurice Emmanuel στο άρθρο του «Le corps d'harmonie d'après Aristote»¹⁵ αναφέρει τα εξής:

Το Σώμα της Αρμονίας φαίνεται να είναι μία από τις πιο σταθερές παραδόσεις της άρειας φυλής. Διέπει ακόμα τις 72 τροπικές κλίμακες της σύγχρονης Ινδίας. [...] Δεν είναι άραγε η ίδια παράδοση που συνεχίζεται; Δεν υπάρχει άραγε εκεί μία εκδήλωση των βαθύτερων ενστίκτων της άρειας φυλής¹⁶;

Στην αναζήτηση μίας κοινής αφετηρίας του δυτικοευρωπαϊκού πολιτισμού, ο αρχαίος ελληνικός πολιτισμός είχε προσδιοριστεί από τα χρόνια της Αναγέννησης ως πρόγονός του, με συνδετικό κρίκο τον ρωμαϊκό πολιτισμό. Στο πνεύμα αυτό, η δυτικοευρωπαϊκή έντεχνη μουσική παρουσιάζεται ως εξέλιξη του γρηγοριανού μέλους, ενώ το γρηγοριανό μέλος θεωρείται ως φυσική συνέχεια και επιβίωση της αρχαίας ελληνικής μουσικής¹⁷.

Οι μουσικολογικές μελέτες που γράφονται στη Γαλλία κατά τον 19^ο αιώνα, αφορούν στο μεγαλύτερο μέρος τους τις ρίζες της έντεχνης δυτικοευρωπαϊκής μουσικής: την

¹² Στο πρωτότυπο κείμενο «musique aryenne», «musique de la race aryenne».

¹³ *Τριάντα δημοτικές μελωδίες της Κάτω Βρετάνης.

¹⁴ Louis-Albert Bourgault-Ducoudray, *Trente Mélodies populaires de Basse-Bretagne, recueillies et harmonisées par L.-A. Bourgault-Ducoudray, avec une traduction française en vers adaptée à la musique par Fr. Coppée*, Lemoine et fils, Παρίσι-Βρυξέλλες, 1885, σελ. 17-18.

¹⁵ *Το σώμα της αρμονίας σύμφωνα με τον Αριστοτέλη. Maurice Emmanuel, «Le corps d'harmonie d'après Aristote», *Revue des études grecques*, Τόμος 32, 1919, Ernest Leroux, Παρίσι, 1921. Βλ. παρακάτω, σελ. 106-111.

¹⁶ Maurice Emmanuel, «Le corps d'harmonie d'après Aristote», ό.π., σελ. 184 και 189.

¹⁷ Ο Richard Taruskin στο έργο του *The Oxford History of Western Music* [Oxford University Press, Οξφόρδη, Νέα Υόρκη, 2005, Τόμος 1, σ.σ. 29, 32, 34] τοποθετεί την αρχαία ελληνική μουσική ως μία από τις σημαντικές επιδράσεις που δέχθηκε το Γρηγοριανό μέλος. Αναφέρεται στην προσπάθεια που έγινε κατά τον 10^ο και 11^ο μ.Χ. αιώνα να κατηγοριοποιηθούν οι ύμνοι της Ρωμαϊκής Εκκλησίας σύμφωνα με την αρχαία ελληνική μουσική θεωρία, ως αποτέλεσμα της γνώσης των αρχαίων ελληνικών μουσικών πραγματειών και θεωρητικών κειμένων, παρόλο που δεν υπήρχαν απτά μουσικά παραδείγματα. Ακόμη αναφέρεται στο «Credo I», έναν από τους παλαιότερους εκκλησιαστικούς ύμνους που χρησιμοποιούνται μέχρι σήμερα στα πλαίσια της Ρωμαιοκαθολικής Λειτουργίας, όπου εντοπίζει μελωδικούς τύπους «προφανώς αρχαϊκούς και προφανώς ελληνικούς» [ό.π., σελ. 34].

αρχαιοελληνική μουσική, το γρηγοριανό μέλος και την πολυφωνική μουσική του Μεσαίωνα. Μεταξύ αυτών εντοπίζονται και μελέτες που αφορούν στη βυζαντινή μουσική, όπου η βυζαντινή μουσική παρουσιάζεται ως μία πολύ ιδιαίτερη μουσική πρακτική των Ελλήνων της εποχής, χωρίς περεταίρω αναζητήσεις ως προς την προέλευσή της και τη σχέση της με τις ρίζες της έντεχνης δυτικοευρωπαϊκής μουσικής.

Η πρώτη μελέτη έγινε το 19^ο αιώνα από τον Guillaume-André Villoteau. Ο Villoteau ανήκε στην ομάδα των λογίων και επιστημόνων που ακολούθησαν τον Ναπολέοντα στην εκστρατεία του στην Αίγυπτο και τη Συρία, στο διάστημα 1798-1801, οι οποίοι συνέταξαν το πολύτομο έργο *Description de l'Égypte, ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française*¹⁸, στο οποίο εντάσσεται και το σύγγραμμα του Villoteau *De l'état actuel de l'art musical en Égypte*¹⁹. Ένα κεφάλαιο του συγγράμματος του Villoteau αναφέρεται στη βυζαντινή μουσική και το δημοτικό τραγούδι, τα οποία παρουσιάζονται ως δείγματα της μουσικής των Ελλήνων της Αιγύπτου²⁰. Ως πηγή του χρησιμοποίησε μία *Παπαδική* του 1614, την οποία εντόπισε κατά την επίσκεψή του σε ένα ελληνικό μοναστήρι της Αιγύπτου. Ο Villoteau μετέφρασε την *Παπαδική* στα γαλλικά αποδίδοντας τις θέσεις και τους συνδυασμούς των σημαδιών σε δυτικοευρωπαϊκή σημειογραφία. Επίσης μετέγραψε σε δυτικοευρωπαϊκή σημειογραφία και τα δύο ελληνικά δημοτικά τραγούδια που περιέχονταν σε αυτήν.

Επειδή το έργο του Villoteau περιορίζεται στην Αίγυπτο των αρχών του 19^{ου} αιώνα και αντιμετωπίζει τη βυζαντινή μουσική ως μουσική των Ελλήνων της Αιγύπτου, δεν μπορεί να θεωρηθεί αμιγής μελέτη της βυζαντινής μουσικής, καθώς δεν αναφέρεται στην ιστορία της, στους δημιουργούς της και στην εξέλιξη της σημειογραφίας της.

Ο επόμενος που ασχολήθηκε με τη βυζαντινή μουσική στο ίδιο περίπου πνεύμα ήταν ο Louis-Albert Bourgault-Ducoudray, με το βιβλίο του *Études sur la musique ecclésiastique grecque*²¹ που εκδόθηκε το 1877²². Στο πρώτο μέρος του βιβλίου καταγράφονται οι παρατηρήσεις του Bourgault-Ducoudray για τη βυζαντινή μουσική,

¹⁸ *Περιγραφή της Αιγύπτου, ή συλλογή παρατηρήσεων και ερευνών που έγιναν στην Αίγυπτο κατά την αποστολή του γαλλικού στρατού.

¹⁹ *Περί της παρούσας καταστάσεως της μουσικής τέχνης στην Αίγυπτο.

²⁰ Βλ. «Σπάνιες σελίδες για την ελληνική μουσική-Απόσπασμα από το *De l'état actuel de l'art musical en Égypte* του Guillaume André Villoteau», [Μετάφραση: Αναστασία Κακάρογλου, Εισαγωγή, σχόλια και έλεγχος της μετάφρασης: Καίτη Ρωμανού], *Πολυφωνία*, 12^ο Τεύχος, Άνοιξη 2008, σελ. 172-173.

²¹ * Μελέτες επί της ελληνικής εκκλησιαστικής μουσικής.

²² Βλ. παρακάτω, «*Études sur la musique ecclésiastique grecque*», σελ. 59-75.

ενώ το δεύτερο μέρος του περιέχει σε γαλλική μετάφραση την *Εισαγωγή εις το Θεωρητικόν και Πρακτικόν της Εκκλησιαστικής Μουσικής* του Χρυσάνθου.

Οι μελέτες των Villoteau και Bourgault-Ducoudray δεν έχουν ιστορικό χαρακτήρα, διότι περιορίζονται στην περιγραφή και απόδοση της ιδιαίτερης μουσικής των Ελλήνων της εποχής τους. Η ιστορική-εξελικτική μελέτη της βυζαντινής μουσικής από την πλευρά των Γάλλων γίνεται με την έλευση του 20^{ου} αιώνα από τον Amédée Gastoué και τον Jean-Baptiste Thibaut²³.

Μεταξύ των υπολοίπων ιστορικών αντικειμένων – αρχαίας ελληνικής μουσικής, γρηγοριανού μέλους και μεσαιωνικής μουσικής – η αρχαία ελληνική μουσική δεν έχει μόνο χρονολογική προτεραιότητα, αλλά και αξιολογική. Η τελειότητα των αρχαίων προτύπων επεκτείνεται στη μουσική θεωρία και δημιουργία, ανάγοντας την αρχαία ελληνική μουσική σε πρότυπο για τους μουσικούς όλων των εποχών. Επιπλέον, το γεγονός ότι τα σωζόμενα δείγματα αρχαιοελληνικής μουσικής ήταν ελάχιστα και δυσερμήνευτα²⁴, δημιούργησε πρόσφορο έδαφος για την ανάπτυξη θεωριών σχετικά με το πώς ακουγόταν στην πραγματικότητα η αρχαία ελληνική μουσική.

Ένας σχετικός προβληματισμός, που απασχόλησε μία μερίδα Γάλλων λογίων και που δημιούργησε «επιστημονικές έριδες», ήταν η ύπαρξη της αρμονίας ως κάθετης συνήχησης στη μουσική των αρχαίων. Σε ένα κείμενο του François Joseph Fétis²⁵ που

²³ Βλ. Diane Touliatos-Banker, «State of the discipline of Byzantine Music», *Acta Musicologica*, Τόμος 50, Fasc. 1/2, Ιανουάριος-Δεκέμβριος 1978, σελ. 181, υποσ. 4 και 5.

²⁴ Ο Σόλων Μιχαηλίδης στην *Εγκυκλοπαίδεια της αρχαίας ελληνικής μουσικής* [Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 1981] δίνει αρκετές πληροφορίες σχετικά με τα «λείψανα της αρχαίας ελληνικής μουσικής». Με βάση τα γραφόμενά του, στα μέσα του 19^{ου} αιώνα διασώζονταν τα εξής «λείψανα»:

1) *Ύμνος στη Μούσα* (Καλλιόπη), *Ύμνος στον Ήλιο* και *Ύμνος στη Νέμεση*. Οι ύμνοι αυτοί δημοσιεύθηκαν στη Φλωρεντία το 1581 από τον Vincenzo Galilei στην πρωτότυπη ελληνική τους σημειογραφία. Χρονολογούνται κατά τον 2^ο μ.Χ. αιώνα.

2) Μελωδία που δημοσιεύθηκε από τον ιησουίτη Athanasius Kircher στο βιβλίο του *Musurgia Universalis* το 1650, με τον ισχυρισμό ότι πρόκειται για την αρχή του πρώτου Πυθιονίκου του Πινδάρου. Σήμερα αμφισβητείται η γνησιότητά της από πολλούς μελετητές.

3) Τέσσερεις μικρές οργανικές μελωδίες αγνώστου συνθέτη δημοσιευμένες στον *Ανώνυμο* του Bellermann το 1841. Οι μελωδίες αυτές δημοσιεύθηκαν επίσης και από τον Vincent το 1847.

Προς τα τέλη του 19^{ου} αιώνα ανακαλύφθηκαν και άλλα λείψανα της αρχαίας ελληνικής μουσικής:

1) *Επιτάφιο* του Σεκίλου. Ανακαλύφθηκε το 1883 από τον W.M. Ramsay επάνω σε επιτύμβια πέτρα που προερχόταν από το Αϊδίνιο της Μικράς Ασίας. Χρονολογείται από τον 2^ο π.Χ. έως τον 1^ο μ.Χ. αιώνα.

2) Αδόσπασμα από το πρώτο στάσιμο του *Ορέστη* του Ευριπίδη. Βρέθηκε το 1892 σε πάπυρο στη Βιέννη και μεταγράφηκε από τον Carl Wessely σε ευρωπαϊκή μουσική σημειογραφία.

3) Οι *Δελφικοί Ύμνοι* ή *Ύμνοι στον Απόλλωνα*. Ανακαλύφθηκαν κατά τη διάρκεια ανασκαφών της Γαλλικής Αρχαιολογικής Σχολής στους Δελφούς το 1893. Πρόκειται για παιάνες που χρονολογούνται από τον 2^ο αιώνα π.Χ.

²⁵ Ο François Joseph Fétis, στα πλαίσια της εκτεταμένης μουσικολογικής και εκδοτικής του δραστηριότητας, ασχολήθηκε και με τη μελέτη της αρχαίας ελληνικής μουσικής, αφιερώνοντάς της εξολοκλήρου τον τρίτο τόμο της *Histoire générale de la musique* (1869-1876).

δημοσιεύτηκε στις *Mémoires de l'Académie de Belgique* το 1859 με τίτλο « Mémoire sur l'harmonie simultanée chez les Grecs et les Romains »²⁶ υποστηρίζεται ότι οι αρχαίοι Έλληνες, και κατ' επέκταση οι Ρωμαίοι, δεν γνώριζαν την αρμονική συνήχηση όπως αυτή υπάρχει στη σύγχρονη ευρωπαϊκή μουσική, και ως εκ τούτου η έννοια της αρμονίας δεν ταυτιζόταν με αυτήν. Το κείμενο αυτό του Fétis προκάλεσε την αντίδραση του Alexandre Joseph Hydulphe Vincent, μαθηματικού και διανοούμενου, ο οποίος έγραψε εις ανταπάντηση το *Réponse à M. Fétis et réfutation de son mémoire sur cette question : les Grecs et les Romains ont-ils connu l'harmonie simultanée des sons ? En ont-ils fait usage dans leur musique?*²⁷. Ο Vincent κατηγορεί τον Fétis ότι συγχέει τους τρόπους με τους τόνους και κατά συνέπεια δεν έχει σαφή εικόνα της αρχαιοελληνικής μουσικής θεωρίας. Το βασικότερο από τα επιχειρήματα του Vincent για την ύπαρξη της αρμονικής συνήχησης στη μουσική των αρχαίων βασίζεται στην ύπαρξη διαφορετικής σημειογραφίας για τα μουσικά όργανα, σε σχέση με τις φωνές. Ο Vincent ανατρέπει στον Αριστείδη Κοϊντιλιανό και αναρωτιέται:

[...] σε τι θα χρησίμευε, [...] μία διπλή σημειογραφία αποκλειστικά οργανική από τη μία πλευρά, και αποκλειστικά φωνητική από την άλλη; Αν οι φωνές και τα όργανα έπρεπε να αποδώσουν συνεχώς και φθόγγο προς φθόγγο τις ίδιες βαθμίδες της μουσικής κλίμακας, δεν θα έπρεπε να διάβαζαν την ίδια γραφή²⁸;

Παρόλο που ο Alexandre Joseph Hydulphe Vincent δεν ήταν μουσικός, ασχολήθηκε εκτεταμένα με τη μελέτη της θεωρίας της αρχαίας ελληνικής μουσικής, δημοσιεύοντας τα έργα: *Notice sur divers manuscrits grecs relatifs à la musique*²⁹, *De la musique des anciens Grecs: discours prononcé au congrès scientifique de France dans la séance générale du 30 août 1853*³⁰, και *Quelques mots sur la musique et la poésie ancienne, à propos de l'ouvrage de m. B. Jullien, intitulé De quelques points*

²⁶ *Μελέτη για την ταυτόχρονη αρμονία στους Έλληνες και τους Ρωμαίους.

²⁷ *Απάντηση στον κ. Fétis και αναίρεση της μελέτης του σχετικά με την ερώτηση αυτή: οι Έλληνες και οι Ρωμαίοι γνώριζαν την ταυτόχρονη αρμονία των ήχων; Έκαναν χρήση της στη μουσική τους;. Alexandre Joseph Hydulphe Vincent, *Reponse à M. Fétis et réfutation de son mémoire sur cette question : les Grecs et les Romains ont-ils connu l'harmonie simultanée des sons ? En ont-ils fait usage dans leur musique ?*, L. Danel, Lille, 1859.

²⁸ Alexandre Joseph Hydulphe Vincent, ό.π., σελ. 29.

²⁹ *Σημείωμα περί διαφόρων ελληνικών χειρογράφων σχετικών με τη μουσική. Alexandre Joseph Hydulphe Vincent, *Notice sur divers manuscrits grecs relatifs à la musique*, Imprimerie royale, Παρίσι, 1847.

³⁰ *Περί της μουσικής των αρχαίων Ελλήνων: διάλεξη που δόθηκε στο επιστημονικό συνέδριο της Γαλλίας κατά τη γενική συνέλευση της 30^{ης} Αυγούστου 1853. Alexandre Joseph Hydulphe Vincent, *De la musique des anciens Grecs: discours prononcé au congrès scientifique de France dans la séance générale du 30 août 1853*, A. Brissy, Arras, 1854.

*des sciences dans l'antiquité*³¹. Το τελευταίο κινείται στα πρότυπα του *Réponse à M. Fétis et réfutation de son mémoire*, καθώς ο Vincent χρησιμοποιεί την κριτική προς το σύγγραμμα του B. Jullien *De quelques points de sciences dans l'antiquité*³² προκειμένου να αναπτύξει την προσωπική του θεωρία αναφορικά με την αρχαία ελληνική ποίηση και μετρική.

Επηρεασμένο από την γενικότερη ενασχόληση με την αρχαιοελληνική μουσική και το γρηγοριανό μέλος είναι και το βιβλίο του Alix Tiron *Études sur la musique grecque, le plain-chant et la tonalité moderne*³³. Χωρίς να είναι γραμμένο σε επιστημονικό ύφος, αλλά με την ελευθερία ενός ερασιτέχνη λογίου, ο Tiron το αφιερώνει σε μία κυρία που χαρακτηρίζεται ως πηγή της έμπνευσής του, χωρίς να αποκαλύπτει την ταυτότητά της³⁴. Στο κείμενό του, εκτός των άλλων, προτείνει και μία θεωρία συνδυασμού των πρισματικών χρωμάτων με τους φθόγγους της σύγχρονης ευρωπαϊκής κλίμακας³⁵.

1.2. Ο γαλλικός φιλελληνισμός και η εξέλιξή του

Η ενασχόληση με την αρχαία Ελλάδα ως πηγή του σύγχρονου ευρωπαϊκού πολιτισμού συνέτεινε πιθανότατα και στο έμπρακτο ενδιαφέρον μιας σημαντικής μερίδας της γαλλικής κοινωνίας για την Ελληνική Επανάσταση του 1821. Τα διδάγματα της Γαλλικής Επανάστασης για ελευθερία και ισότητα κατέστησαν ιδιαίτερα συμπαθή στη γαλλική κοινή γνώμη τον αγώνα των Ελλήνων για αυτοδιάθεση και αποτίναξη του οθωμανικού ζυγού. Στη δημιουργία αυτού του θετικού κλίματος απέναντι στους Έλληνες συνέβαλαν επίσης και τα κάθε είδους

³¹ *Μερικές λέξεις περί της αρχαίας ποίησης και μουσικής, επ' ευκαιρία του έργου του κ. B. Jullien, με τίτλο Σχετικά με μερικά σημεία των επιστημών στην αρχαιότητα. Alexandre Joseph Hydulphe Vincent, *Quelques mots sur la musique et la poésie ancienne, à propos de l'ouvrage de m. B. Jullien, intitulé De quelques points des sciences dans l'antiquité*, C. Douniol, Παρίσι, 1854.

³² *Περί μερικών σημείων των επιστημών στην αρχαιότητα.

³³ *Μελέτες επί της ελληνικής μουσικής, του γρηγοριανού μέλους και της σύγχρονης τονικότητας. Alix Tiron, *Études sur la musique grecque: Le plain-chant et la tonalité moderne*, Imprimerie impériale, Παρίσι, 1866.

³⁴ ο.π. Η αφιέρωση αναγράφεται: «A MADAME ***». Σε σημείωμα που απευθύνεται προς τον αναγνώστη, αναφέρει τα εξής: «Αυτές οι μελέτες οφείλουν την τιμή να βρίσκονται μπροστά σου στις επίμονες παρακλήσεις μίας φίλης, στην οποία τις απηύθυνα, μίας γυναίκας ξεχωριστής τόσο για τις σπάνιες γνώσεις της, όσο και για τη χάρη του πνεύματός της».

³⁵ Η συγκεκριμένη ιδέα του συνδυασμού ήχων και χρωμάτων συναντάται μεταγενέστερα στο έργο του Σκριάμπιν *Προμηθεύς* (1910) για πιάνο, ορχήστρα, όργανο, χορωδία και «φωτοκλαβιέ». Το «φωτοκλαβιέ» ήταν ένα ιδεατό όργανο, το οποίο θα απέδιδε τους μουσικούς φθόγγους με δέσμες φωτός συγκεκριμένου χρώματος για καθέναν από αυτούς. Βλ. Πολ Γκρίφιθς, *Μοντέρνα Μουσική*, Ζαχαρόπουλος, Αθήνα, 1993, σελ. 56-57 [Μετάφραση Μαρία Κώστιου, Μουσικολογική επιμέλεια Απόστολος Κώστιος].

μυθιστορήματα και ταξιδιωτικές εντυπώσεις που αναφέρονταν στην Ελλάδα, περιγράφοντάς την μέσα από το μανδύα της αρχαίας δόξας της³⁶.

Κατά τα χρόνια της Ελληνικής Επανάστασης εκδηλώθηκε στη Γαλλία ένας άκρατος φιλελληνισμός, ο οποίος στηριζόταν στην προσδοκία αναβίωσης της ελληνικής αρχαιότητας, ή πιο συγκεκριμένα, της εικόνας που είχαν οι Γάλλοι φιλέλληνες της εποχής για την ελληνική αρχαιότητα. Για το λόγο αυτό, η υπερβολική αγάπη για τους Έλληνες μετατράπηκε για κάποιους σε δυσαρέσκεια και πικρία, όταν η ελληνική πραγματικότητα διέψευσε κάθε προσδοκία των Γάλλων οραματιστών για ανασύσταση του αρχαιοελληνικού μεγαλείου³⁷. Σε αυτή την αλλαγή στάσης συνέβαλε σε μεγάλο βαθμό το βιβλίο του Edmond About *La Grèce contemporaine*³⁸, το οποίο περιείχε τις εντυπώσεις του από το ταξίδι του στην Ελλάδα το 1854. Ο About αναλύει κάθε πτυχή του νεοσύστατου ελληνικού κράτους (κοινωνία, πολιτική, οικονομία) με αρκετή λεπτομέρεια, περιγράφοντας τα τεκταινόμενα σε αυτό με ρεαλισμό, αλλά και με μία μεγάλη δόση ειρωνείας. Αν και θα ήταν υπερβολή να χαρακτηριστεί μισελληνικό το συγκεκριμένο βιβλίο, καθώς ακόμα και η σημερινή πραγματικότητα επιβεβαιώνει την αλήθεια πολλών από τις διαπιστώσεις του About για τους Έλληνες, ο About δε συμεριζεται τις συναισθηματικές εξάρσεις των ρομαντικών φιλελλήνων για την αναβίωση του αρχαιοελληνικού μεγαλείου με την ανασύσταση του ελληνικού κράτους. Η ειρωνεία, που εκδηλώνεται σε πολλά σημεία του βιβλίου του, αποδεικνύεται ότι δεν είναι παρά η έκφραση της πικρίας του για την ψευδή εικόνα της Ελλάδας, στην οποία βασίστηκε το φιλελληνικό κίνημα.

Η αλλαγή στάσης απέναντι στους Έλληνες, στα πλαίσια της οποίας ο ενθουσιασμός απέναντι σε οτιδήποτε ελληνικό έδινε τη θέση του σε έναν ολοένα και αυξανόμενο σκεπτικισμό, ίσως τελικά να αποτέλεσε ευκαιρία επαναπροσδιορισμού της σχέσης Γαλλίας-Ελλάδας σε περισσότερο ρεαλιστική βάση. Εγκαταλείποντας τα ουτοπικά οράματα του παρελθόντος και αντικρίζοντας τις αδυναμίες και τα θετικά σημεία των συγχρόνων Ελλήνων, οι φίλοι της Ελλάδας ένωσαν τις δυνάμεις τους ώστε να συμβάλλουν στην πρόοδο του νεοσύστατου ελληνικού κράτους, προβάλλοντας παράλληλα όσα στοιχεία του ελληνικού πολιτισμού, αρχαίου και σύγχρονου, ήταν άξια προς γνώση και μίμηση. Όπως αναφέρει και ο Γιώργος Βλαστός:

³⁶ Βλ. Γιώργος Βλαστός, *Η πρόσληψη της ελληνικής αρχαιότητας στη γαλλική μουσική των αρχών του 20ου αιώνα 1900-1918*, Πανεπιστήμιο Αθηνών Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα, 2005, σελ. 16-18.

³⁷ Γιώργος Βλαστός, ό.π., σελ. 20.

³⁸ *Η σύγχρονη Ελλάδα. Edmond About, *La Grèce contemporaine*, Hachette, Παρίσι, 1863, 5^η έκδοση.

Στα τέλη του 19^{ου} αιώνα το φιλελληνικό κίνημα εισέρχεται σταδιακά σε νέα φάση, η οποία χαρακτηρίζεται από μία προσπάθεια να απεγκλωβιστεί η Ελλάδα από τα στερεότυπα του παρελθόντος και να αποκτήσει μια νέα διάσταση στη σκέψη των Γάλλων³⁹.

Η ίδρυση της Association pour l'encouragement des études grecques en France⁴⁰ αποτέλεσε μία κίνηση προς αυτή τη νέα κατεύθυνση. Όντας ένας ιδιαίτερα δραστήριος επιστημονικός σύλλογος, κατάφερε μέσα από το έργο του να αποκαταστήσει την πραγματική αξία της Ελλάδας και να προωθήσει τον ελληνικό πολιτισμό στη Γαλλία. Η ένωση αυτή απαριθμούσε πολλά μέλη, τα περισσότερα από τη γαλλική και την ελληνική επιστημονική, λογοτεχνική και καλλιτεχνική κοινότητα. Ο Μαρκήσιος Auguste-Henry-Édouard De Queux de Saint Hilaire υπήρξε ένα από τα ιδρυτικά μέλη της. Ήταν γνωστός ερασιτέχνης μουσικός, είχε πραγματοποιήσει νομικές σπουδές και εκτεταμένες μελέτες στην γαλλική μεσαιωνική και σύγχρονη ελληνική γραμματεία, ενώ υπήρξε προσωπικός φίλος του Έλληνα συνθέτη Σπύρου Σαμάρα. Ο Μαρκήσιος De Queux de Saint Hilaire διατέλεσε πρόεδρος της Ένωσης το 1883⁴¹.

Παρόλο που η ελληνική μουσική δεν ήταν παρά μία πτυχή στο σύνολο των θεμάτων που απασχολούσαν την Association pour l'encouragement des études grecques en France, δημοσιεύθηκαν πολλές μελέτες γι' αυτήν στην επετηρίδα της⁴², με περισσότερη έμφαση στην αρχαία ελληνική μουσική. Ιδιαίτερα ο Charles Émile Ruelle, συντηρητής στη Βιβλιοθήκη Sainte-Genevieve⁴³ και βιβλιοθηκάριος της Ένωσης πραγματοποίησε ένα εκτεταμένο συγγραφικό έργο σχετικά με την αρχαιοελληνική μουσική⁴⁴.

³⁹ Γιώργος Βλαστός, *Η πρόσληψη της ελληνικής αρχαιότητας στη γαλλική μουσική των αρχών του 20ου αιώνα 1900-1918*, Πανεπιστήμιο Αθηνών Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα, 2005, σελ. 21.

⁴⁰ *Ένωση για την ενθάρρυνση των ελληνικών σπουδών στη Γαλλία.

⁴¹ Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τον Μαρκήσιο de Queux de Saint-Hilaire, βλ. D. Bikélas [Δημήτριος Βικέλας], *Notice sur le Marquis de Queux de Saint-Hilaire*, Firmin-Didot et CIE, Παρίσι, 1890.

⁴² *Annuaire de l'Association pour l'encouragement des études grecques en France* [Επετηρίδα της Ένωσης για την ενθάρρυνση των ελληνικών σπουδών στη Γαλλία], η οποία αργότερα μετονομάστηκε σε *Revue des études grecques* [Περιοδικό των ελληνικών σπουδών].

⁴³ *Revue des études grecques*, Τόμος 5ος, Ernest Leroux, Παρίσι, 1892, σελ. LXXXV.

⁴⁴ Βλ. Παράρτημα 2.

1.3. Συλλογές⁴⁵ ελληνικών δημοτικών τραγουδιών

Κατά το διάστημα μεταξύ του 17^{ου} και του 19^{ου} αιώνα, τα ελληνικά δημοτικά τραγούδια έγιναν περισσότερο γνωστά στο γαλλικό κοινό μέσω του κειμένου τους, παρά μέσω της μουσικής τους. Μία αρχική πηγή πληροφόρησης υπήρξαν οι περιηγητές που πραγματοποίησαν ταξίδια στον τότε τουρκοκρατούμενο ελληνικό χώρο και δημοσίευσαν στη συνέχεια τις εντυπώσεις τους. Ωστόσο η ελληνική δημοτική μουσική ως άκουσμα δεν λαμβάνει ιδιαίτερα κολακευτικά σχόλια. Η ιδιομορφία της, η διαφοροποίησή της από τα ακούσματα που είχαν οι Γάλλοι περιηγητές, καθώς και η απουσία μουσικών γνώσεων από την πλευρά τους, αποτελούν πιθανές αιτίες για τη δημιουργία αρνητικών εντυπώσεων. Χαρακτηριστικά, ο Dannse de Villosion γράφει στο έργο του *Observations faites pendant un voyage en Grèce*⁴⁶:

Τίποτα δεν είναι ωστόσο πιο θλιβερό, πιο μελαγχολικό και πιο μονότονο από τη μουσική των Ελλήνων, των οποίων η μεγαλύτερη μουσική εξειδίκευση είναι να τραγουδούν με τη μύτη [...]. Τα τραγούδια τους είναι συνήθως πολύ μεγάλα. Αυτές οι παράλογες ραψωδίες πήραν τη θέση των ευφώνων και ευχάριστων σκόλιων, που οι αρχαίοι τραγουδούσαν στο τραπέζι⁴⁷.

Ωστόσο, το ποιητικό μέρος των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών έτυχε πολύ καλύτερης αντιμετώπισης. Όντας περισσότερο προσιτό και κατανοητό στο γαλλικό κοινό, χρησιμοποιήθηκε προκειμένου να αναζητηθούν κοινά σημεία μεταξύ αρχαίας και σύγχρονης Ελλάδας και να αντληθούν οι απαραίτητες πληροφορίες για τα ήθη και τα έθιμα των νεότερων Ελλήνων. Η ποιητική αξία των κειμένων των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών προβλήθηκε και κατά το παρελθόν, όπως φαίνεται χαρακτηριστικά από τον πρόλογο του *Lacédémone ancienne et nouvelle*⁴⁸ του La Guilletière (1676), που παρατίθεται από τον Emile Legrand:

⁴⁵ Ως «συλλογές ελληνικών δημοτικών τραγουδιών» προσδιορίζονται όχι μόνο οι συλλογές που περιέχουν το μουσικό κείμενο των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών, αλλά και εκείνες που περιέχουν μόνο το ποιητικό τους κείμενο. Οι λέξεις «chants» και «chansons» μπορούν να χρησιμοποιούνται και με την έννοια του ποιητικού κειμένου, όπως και στα ελληνικά η λέξη «τραγούδι».

⁴⁶ *Παρατηρήσεις που έγιναν κατά τη διάρκεια ενός ταξιδιού στην Ελλάδα.

⁴⁷ Dansse de Villosion, «Observations faites pendant un Voyage dans la Grèce», *Annales de voyages, de la géographie et de l'histoire*, F. Buisson, Παρίσι, 1809, 2^{ος} Τόμος, σελ. 172-173.

⁴⁸ *Η αρχαία και νέα Λακεδαίμων. Ο La Guilletière είναι κατά πάσα πιθανότητα φανταστικό πρόσωπο, που ο εκδότης του έργου Georges Guillet παρουσιάζει ως αδελφό του. Τα όσα γράφει για την Ελλάδα αποτελούν «κλοπή» από κείμενα άλλων περιηγητών.

Τα *tragoudis* ή τραγουδάκια της νέας ελληνικής γλώσσας, που αντηχούν σήμερα στις πλαγιές του Παρνασσού και στις σπηλιές του Ελικώνα, ίσως να μην είναι καθόλου ανάξια να συγκριθούν με τα εξαιρετικά ποιήματα της αρχαιότητας⁴⁹.

Μία προσπάθεια μελέτης των ηθών και των εθίμων των σύγχρονων Ελλήνων⁵⁰ μέσω των κειμένων των δημοτικών τους τραγουδιών αποτελεί η συλλογή του Claude Fauriel, *Chants populaires de la Grèce moderne, recueillis et publiés, avec une traduction française, des éclaircissements et des notes par C. Fauriel*⁵¹, που κυκλοφόρησε το 1824. Παρόλο που ο Fauriel παρουσιάζει μόνο το ποιητικό κείμενο των τραγουδιών, σε ένα επίμετρο της συλλογής υπάρχει μία πρόχειρη μουσική καταγραφή του τραγουδιού «Μπουκουβάλας»⁵². Πιο συγκεκριμένα, δίνεται η μελωδία του πρώτου στίχου «Ο Μπουκουβάλας πολεμεί με χίλιους πεντακόσιους». Η ρυθμική αγωγή που αναγράφεται είναι Allegro Maestoso, η μετρική ένδειξη 2/4, ενώ υπάρχει και μία επιπλέον διευκρίνιση: «En la mineur sans note sensible» [Σε λα ελάσσονα, χωρίς προσαγωγή]⁵³.

Πολλά από τα έθιμα των συγχρόνων Ελλήνων αντιμετωπίζονται και από τον Fauriel ως κατάλοιπα της αρχαιότητας:

Σε κάμποσες συνήθειες, σε αρκετά χαρακτηριστικά των σημερινών εθίμων, θα αναγνώριζαν [σ.σ. οι λόγιοι] εύκολα περιέργα απομεινάρια των αρχαίων συνηθειών και εθίμων, και θα εκτιμούσαν έτσι περισσότερο τη δύναμη και την αντοχή τους⁵⁴.

Αντίστοιχο έργο με τον Fauriel εκπόνησε και ο Emile Legrand, καθηγητής της νεοελληνικής γλώσσας στη Σχολή Ανατολικών Γλωσσών του Παρισιού. Ο Legrand κατάρτισε μία συλλογή ελληνικών δημοτικών τραγουδιών υπό τον τίτλο *Recueil de chansons populaires grecques*⁵⁵, η οποία κυκλοφόρησε το 1874. Και σε αυτήν το ελληνικό πρωτότυπο κείμενο παρατίθεται μαζί με τη γαλλική του μετάφραση, τα τραγούδια κατατάσσονται σε κατηγορίες ανάλογα με το περιεχόμενό τους, χωρίς να

⁴⁹ Βλ. Emile Legrand, *Recueil de chansons populaires grecques*, Maisonneuve et Cie, Παρίσι, 1874, (Ανατύπωση: Κουλτούρα, Αθήνα, 2001), σελ. VII.

⁵⁰ Claude Fauriel, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια, Η έκδοση του 1824-1825, Τόμος Α΄*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2000, 2^η έκδοση, [εκδοτική επιμέλεια: Αλέξης Πολίτης], σελ. 17: «[...] μια συλλογή «δημοτικών τραγουδιών της νεότερης Ελλάδας» [...] θα πρόσφερε ορισμένα καινούργια στοιχεία για να εκτιμήσουμε πιο σωστά και πιο δίκαια απ'ότι γίνεται συνήθως, τα έθιμα, τα χαρίσματα και τον χαρακτήρα των σημερινών Ελλήνων».

⁵¹ *Δημοτικά τραγούδια της σύγχρονης Ελλάδας, συλλεχθέντα και δημοσιευθέντα, με γαλλική μετάφραση, διευκρινίσεις και σημειώσεις από τον C. Fauriel.

⁵² Claude Fauriel, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια, Η έκδοση του 1824-1825, Τόμος Β΄*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2000, 2^η έκδοση, [εκδοτική επιμέλεια: Αλέξης Πολίτης], Επίμετρο III, σελ. 303.

⁵³ ό.π.

⁵⁴ Claude Fauriel, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια, Η έκδοση του 1824-1825, Τόμος Α΄*, ό.π., σελ. 17.

⁵⁵ *Συλλογή ελληνικών δημοτικών τραγουδιών.

δίνεται το μουσικό τους κείμενο. Ο Legrand εκφράζεται εγκωμιαστικά για τα ελληνικά δημοτικά τραγούδια, καθώς πιστεύει ότι σε αυτά αποτυπώνονται τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του ελληνικού λαού:

Τα ελληνικά δημοτικά τραγούδια είναι η πιο γνήσια και αληθινή έκφραση της εθνικής ευφυΐας. Ο λαός καθρεφτίζεται σε αυτά με τις αρετές και τα ελαττώματά του, όπως σε έναν καθαρό και αληθινό καθρέφτη⁵⁶.

1.4. Οι ανασκαφές στους Δελφούς-Οι δύο ύμνοι στον Απόλλωνα

Μία νέα ώθηση στη σπουδή της αρχαίας ελληνικής μουσικής και στην ευρύτερη ενασχόληση με αυτήν έδωσε η ανακάλυψη των δύο Δελφικών Ύμνων προς στον Απόλλωνα. Οι ύμνοι αυτοί (παιάνες) χρονολογούνται από τον 2^ο π.Χ. αιώνα⁵⁷ και ανακαλύφθηκαν το 1893 κατά τη διάρκεια ανασκαφών που πραγματοποίησε στους Δελφούς η Γαλλική Αρχαιολογική Σχολή Αθηνών. Οι πρώτες μεταγραφές των ύμνων έγιναν από τον Théodore Reinach το 1893 και το 1894, ενώ το έργο αριθμός 63β του Gabriel Fauré για φωνή, φλάουτο, δύο κλαρινέτα και άρπα (ή για φωνή και πιάνο) αποτελούσε επεξεργασία του ενός από αυτούς⁵⁸.

Η ανακάλυψη των Δελφικών Ύμνων αποτέλεσε αφορμή πανευρωπαϊκού ενδιαφέροντος για την αρχαία ελληνική μουσική. Στη Γαλλία, το γεγονός αυτό συνδέθηκε με το ήδη υπάρχον ρεύμα για την προβολή της Ελλάδας και του πολιτισμού της. Έτσι, κατά την τελετή έναρξης του Διεθνούς Συνεδρίου για την ανασύσταση των Ολυμπιακών Αγώνων, που έλαβε χώρα στις 17 Οκτωβρίου του 1894 στο Παρίσι, ο Théodore Reinach έδωσε διάλεξη σχετικά με τους Δελφικούς Ύμνους και παρουσιάστηκε ο ένας από αυτούς, σε γαλλική μετάφραση, εκτελεσμένος από ορχήστρα, χορωδία και άρπα⁵⁹. Ο Théodore Reinach αναδείχθηκε σε ειδικό επί των Δελφικών Ύμνων, καθώς το μεγαλύτερο μέρος του συγγραφικού του έργου για την αρχαία ελληνική μουσική αναφέρεται σε αυτούς⁶⁰.

⁵⁶ Emile Legrand, *Recueil de chansons populaires grecques*, Maisonneuve et Cie, Παρίσι, 1874, [Ανατύπωση: Κουλτούρα, Αθήνα, 2001], σελ. XLI-XLII.

⁵⁷ Καίτη Ρωμανού, *Έντεχνη ελληνική μουσική στους νεότερους χρόνους*, Κουλτούρα, Αθήνα, 2006, σελ. 118.

⁵⁸ ό.π.

⁵⁹ ό.π.

⁶⁰ Βλ. Παράρτημα 3.

2. ΤΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΟ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΑΣΤΩΝ ΣΤΑ ΤΕΛΗ ΤΟΥ 19^{ΟΥ} ΚΑΙ ΣΤΙΣ ΑΡΧΕΣ ΤΟΥ 20^{ΟΥ} ΑΙΩΝΑ

2.1. Η σχέση των Ελλήνων αστών με τον ευρωπαϊκό και τον γαλλικό πολιτισμό

Για την ευκολότερη κατανόηση των επιδράσεων που άσκησε το έργο των τριών ερευνητών στα ελληνικά μουσικά πράγματα, κρίναμε απαραίτητη μία αναδρομή στη σχέση των Ελλήνων αστών με τον ευρωπαϊκό πολιτισμό, και ιδιαίτερα με τον γαλλικό⁶¹. Εξετάζοντας τον τρόπο ζωής των Ελλήνων που ανήκαν στα μεσαία και ανώτερα κοινωνικά στρώματα στη Σμύρνη, στην Κωνσταντινούπολη και στην Αθήνα, παρατηρούμε σε πολλά επίπεδα ομοιότητες με αυτόν των δυτικοευρωπαϊκών αστικών κέντρων. Η εγκατάσταση σημαντικού αριθμού Δυτικοευρωπαίων στις δύο μεγάλες πόλεις της Ανατολής καθώς και τα ταξίδια και οι επαφές των Ελλήνων με τη Δυτική Ευρώπη, εξοικείωσαν τους Έλληνες αστούς με τον δυτικοευρωπαϊκό τρόπο ζωής, τον οποίο υιοθέτησαν ως ένδειξη «εκπολιτισμού» και διαφοροποίησής τους από τους «βάρβαρους» Τούρκους και Ανατολίτες. Θα πρέπει ακόμη να επισημάνουμε ότι και η ίδια η Οθωμανική Αυτοκρατορία, μετά τα μέσα του 19^{ου} αιώνα, υιοθέτησε ένα περισσότερο φιλοευρωπαϊκό και «εξευρωπαϊστικό» προφίλ, επιδιώκοντας να δείξει ένα περισσότερο «πολιτισμένο» πρόσωπο έναντι των δυτικοευρωπαϊκών κρατών.

Η παρουσία, και ίσως και η κυριαρχία, του ευρωπαϊκού στοιχείου στην πολυεθνική Σμύρνη γίνεται εμφανής από τις αφηγήσεις περιηγητών που την επισκέφθηκαν στις αρχές και τα τέλη του 19^{ου} αιώνα. Πιο συγκεκριμένα, ο Anton Prokesch von Osten περιγράφει τη Σμύρνη του 1824 ως μία καθαρά πολυεθνική πόλη, με εμφανή την ευρωπαϊκή παρουσία:

Εδώ στη Σμύρνη σαν να έδωσαν οι λαοί το ραντεβού τους, ο καθένας προσπαθεί να δείξει από πού έρχεται [...]. Από παριζιάνικο φράκο μέχρι πέρσικη κελεμπία, από ευρωπαϊκό καπέλο περιπάτου μέχρι το περήφανο τουρμπάνι του εμίρη, κι από το

⁶¹ Ως Έλληνες αστοί προσδιορίζονται οι Έλληνες κάτοικοι της Σμύρνης, της Κωνσταντινούπολης και της Αθήνας που προέρχονται από τα μεσαία και τα ανώτερα κοινωνικά στρώματα. Η επιλογή των συγκεκριμένων πόλεων έγινε με βάση τη ιδιαίτερη σημασία που είχαν για τον ελληνισμό κατά τα τέλη του 19^{ου} και τις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Πέραν τούτου, θα πρέπει να επισημάνουμε ότι αποτέλεσαν σταθμούς της αποστολής του Bourgault-Ducoudray στην Ελλάδα και την Ανατολή, ενώ ο Μανώλης Καλομοίρης πέρασε σημαντικό μέρος της ζωής του και στις τρεις.

λονδρέζικο ναυτικό πλήκριο μέχρι το άσπρο καλπάκι του ανατολίτη χριστιανού ή το κόκκινο φέσι του Αρμενίου⁶².

Σχεδόν ογδόντα χρόνια αργότερα, ο Γερμανός Paul Lindau εντοπίζει σημαντικές ομοιότητες ανάμεσα στη Σμύρνη και τις δυτικοευρωπαϊκές πόλεις, ως προς τις συνήθειες των αστών και την οργάνωση της κοινωνικής ζωής. Επιπλέον, ο Lindau δίνει ιδιαίτερη έμφαση και στη διάδοση της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής στα ελληνικά αστικά σαλόνια:

Στα σαλόνια παίζουν τακτικά μουσική, και καμιά φορά πολύ καλή μάλιστα. Και βέβαια άκουα κι αυτή τη φορά τις χαριτωμένες συνθέσεις του Μόριτς Μοσκόφσκι [...]. Αλλά και ο Μπραμς έφτασε ως εδώ και έγινε δεκτός μετά περισπού σεβασμού⁶³.

Η διάδοση του δυτικοευρωπαϊκού πολιτισμού μεταξύ των Ελλήνων της Κωνσταντινούπολης δεν οφείλεται μόνο στην παρουσία Δυτικοευρωπαίων, «Φράγκων», κατά τους νεότερους χρόνους, αλλά και στην τάση που αναπτύχθηκε κατά τον 18^ο αιώνα, να σπουδάζουν οι γόνοι ευπόρων οικογενειών σε πανεπιστήμια της Δυτικής Ευρώπης. Με τον τρόπο αυτό, πολλοί Έλληνες ήρθαν σε επαφή με τον δυτικοευρωπαϊκό τρόπο ζωής και σκέψης, ενώ γνώρισαν τις ιδέες και τα κείμενα του Γαλλικού Διαφωτισμού, που κυριαρχούσαν κατά την εποχή εκείνη. Κατά τον 19^ο αιώνα, η επαφή των Ελλήνων Κωνσταντινουπολιτών με την δυτική μουσική γίνεται εμφανής και από την ύπαρξη συλλογών δημοφιλών τραγουδιών, οι οποίες αν και γραμμένες στην βυζαντινή παρασημαντική, περιείχαν και τραγούδια «εις μέλος εὐρωπαϊκόν»⁶⁴.

Σε ότι αφορά γενικότερα τη σχέση των Ελλήνων της Οθωμανικής αυτοκρατορίας με τη δυτική μουσική, ο Μανουήλ Γεδεών⁶⁵ αναφέρει ότι μετά τη Γαλλική Επανάσταση και κατά την εποχή της Αυτοκρατορίας του Ναπολέοντα οι γαλλικές μελωδίες υπήρξαν ιδιαίτερα δημοφιλείς, λόγω της επικοινωνίας μεταξύ των λιμανιών Γαλλίας και Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Ο Γεδεών επισημαίνει ακόμη ότι η Οθωμανική Αυτοκρατορία, προκειμένου να δείξει «εξευρωπαϊσμένο πρόσωπο» προς τη Δύση, δεν αντέδρασε καθόλου στην εισαγωγή δυτικοευρωπαϊκών ασμάτων.

⁶² Πολυχρόνη Κ. Ενεπεκίδη, *Τραπεζούντα, Κωνσταντινούπολη, Σμύρνη*, Ωκεανίδα, Αθήνα, 1989, σελ. 283.

⁶³ ό.π., σελ. 326.

⁶⁴ Πρόκειται για τις συλλογές *Εντέρπη* και *Πανδώρα* που κυκλοφόρησαν στην Κωνσταντινούπολη το 1830 και το 1843 αντίστοιχα. Περισσότερες λεπτομέρειες στο ανέκδοτο άρθρο της Καίτης Ρωμανού, «Εκδόσεις συλλογών της μουσικής του ελληνικού λαού (1830-1930)».

⁶⁵ Μανουήλ Γεδεών, «Μουσικαὶ διαχύσεις οἰκιακαὶ», *Νέα Φόρμιγξ*, Ιούλιος-Αύγουστος-Σεπτέμβριος 1921, Τεύχος 7-8-9, σελ. 4-6.

Η φυσιογνωμία της Αθήνας ως πρωτεύουσας του ελληνικού κράτους διαφέρει σημαντικά από αυτή της Κωνσταντινούπολης και της Σμύρνης, καθώς σε σύγκριση με αυτές αποτελούσε μία καθόλα νεοσύστατη πόλη. Η επιλογή της ως πρωτεύουσας από τον Όθωνα το 1834 έγινε με κριτήριο την ιστορική της σημασία, και όχι τις τότε υπάρχουσες υποδομές. Ο αρχικός πληθυσμός της Αθήνας υπήρξε αριθμητικά περιορισμένος και περιελάμβανε κυρίως χωρικούς από τις γειτονικές περιοχές. Όμως, η νεοσύστατη αστική τάξη αποτελείτο σε σημαντικό βαθμό από Έλληνες που προέρχονταν από την Κωνσταντινούπολη, τη Σμύρνη καθώς και από παροικίες μεγάλων πόλεων της Ευρώπης. Αυτοί, επιλέγοντας να κατοικήσουν στην πρωτεύουσα του ελληνικού κράτους, μετέφεραν έναν τρόπο ζωής καθαρά επηρεασμένο από τη Δυτική Ευρώπη. Έτσι, ο χαρακτήρας δυτικοευρωπαϊκής πρωτεύουσας που προσέλαβε η Αθήνα μετά το 1870, δεν οφείλεται μόνο στη μακρόχρονη παραμονή στην εξουσία των Βαυαρών και στις αναπτυξιακές πολιτικές που εφαρμόστηκαν μεταγενέστερα, αλλά και στη δραστηριότητα των κατοίκων της που ανήκαν στα ανώτερα κοινωνικά στρώματα. Σε μουσικό επίπεδο, ένα δείγμα αυτής της δραστηριότητας αποτελούσαν οι ιδιωτικές συναυλίες σε σπίτια εύπορων Αθηναίων, που αναφέρονται σε δημοσιεύματα του Τύπου μετά το 1850⁶⁶.

Μεταξύ των ευρωπαϊκών επιδράσεων, η γαλλική φαίνεται ότι υπήρξε η περισσότερο ισχυρή. Αυτό οφείλεται στην κυριαρχία της γαλλικής γλώσσας και του γαλλικού τρόπου ζωής μεταξύ των ανώτερων κοινωνικών τάξεων της Ευρώπης κατά τον 18^ο και 19^ο αιώνα, ως δείγμα εκλεπτυσμού και πολιτισμικής ανωτερότητας. Σε αυτό το πλαίσιο, η γαλλική γλώσσα και παιδεία κατείχαν πρωταρχικό ρόλο και μεταξύ των Ελλήνων αστών. Η ευρύτητα της διάδοσης του γαλλικού πολιτισμού και της γαλλικής γλώσσας επισημαίνεται και από τις αφηγήσεις περιηγητών που επισκέφθηκαν την Ελλάδα και την Ανατολή κατά τον 19^ο αιώνα. Έτσι ο Ελβετός Ζαχαρίας φον Λίνγκενταλ, που επισκέφθηκε την Κωνσταντινούπολη το 1838, αναφέρει ότι όταν συναντήθηκε με τον έκπτωτο Πατριάρχη, τον βρήκε να διαβάζει μία γαλλική εφημερίδα, τα άρθρα της οποίας αποτέλεσαν και το θέμα της μεταξύ τους συζήτησης⁶⁷. Από την άλλη πλευρά, ο Γερμανός περιηγητής και βυζαντινολόγος,

⁶⁶ Katy Romanou and Maria Barbaki, «Music Education in Nineteenth-Century Greece: Its Institutions and their Contribution to Urban Musical Life», *Nineteenth-Century Music Review*, Cambridge University Press, Τεύχος 8 (2011), σελ. 58.

⁶⁷ Πολυχρόνη Κ. Ενεπεκίδη, *Τραπεζούντα, Κωνσταντινούπολη, Σμύρνη*, Ωκεανίδα, Αθήνα, 1989, σελ. 144.

Karl Krumbacher, σχολιάζει μάλλον αρνητικά την υπερβολική κυριαρχία του γαλλικού στοιχείου μεταξύ των Ελλήνων αστών:

Η υπέρμετρη και συχνά πολύ επιπόλαια καλλιέργεια της γαλλικής νοοτροπίας εις βάρος της εθνικής εκπαίδευσης ανήκει στις πιο δυσάρεστες πλευρές των ανωτέρων κοινωνικών κύκλων της Αθήνας, της Σμύρνης και της Κωνσταντινούπολης⁶⁸.

Ο Μανώλης Καλομοίρης αναφέρει στα απομνημονεύματά του ότι κατά την επιστροφή του στην Κωνσταντινούπολη φοίτησε σε ελληνογαλλικό λύκειο, το οποίο απολάμβανε ιδιαίτερης εκτίμησης μεταξύ των Ελλήνων της Πόλης⁶⁹. Ο Καλομοίρης εκφράζεται με ιδιαίτερο σεβασμό για τους Γάλλους καθηγητές του:

Δεν ξεχνάω και δύο Γάλλους σοφούς μου καθηγητές, τον Delboeuf και τον Lebrun, που ίσως σ' αυτούς να χρωστάω το θαυμασμό και την αγάπη μου στη Γαλλία και στους Γάλλους, που έμεινε πάντα χαραγμένη βαθιά στην καρδιά μου [...]⁷⁰.

Λαμβάνοντας υπόψη μας τις μετέπειτα καλές σχέσεις του Μανώλη Καλομοίρη με τη Γαλλία και τους εκεί παράγοντες της μουσικής ζωής⁷¹, μπορούμε να θεωρήσουμε ότι άντλησαν τις ρίζες τους στη νεανική του ηλικία.

Η ευρεία διάδοση της γαλλικής γλώσσας και του δυτικοευρωπαϊκού τρόπου ζωής μεταξύ των Ελλήνων αστών της Κωνσταντινούπολης κατά τον 19^ο αιώνα υπήρξε ευεργετική, σύμφωνα με τον Κωνσταντίνο Σβολόπουλο, επειδή συνέβαλε:

[...] στη στενότερη σύνδεση και την αποδοτικότερη επικοινωνία των Ελλήνων με το δυτικό στοιχείο, [...] στο επαγγελματικό [...] και στο κοινωνικό επίπεδο⁷².

Αν ανατρέξουμε στο κείμενο των *Αναμνήσεων από μία μουσική αποστολή στην Ελλάδα και την Ανατολή* του Bourgault-Ducoudray, θα εντοπίσουμε περιγραφές Ελλήνων οι οποίοι κατείχαν καλά τη γαλλική γλώσσα και την δυτικοευρωπαϊκή μουσική. Πέρα από την Κύπρια σύζυγο του Γάλλου προξένου στη Σμύρνη, για την οποία ήταν μάλλον αναμενόμενο να γνωρίζει τη γαλλική γλώσσα και την δυτικοευρωπαϊκή μουσική, δεδομένου του κοινωνικού της περιγύρου, ο Bourgault-Ducoudray αναφέρεται με πολύ θετικά σχόλια στον πρωτοψάλτη του Αγίου Δημητρίου της Σμύρνης, Μισαήλ Μισαηλίδη, ως συγγραφέα ενός έργου το οποίο βοηθά τους γνώστες της βυζαντινής παρασημαντικής να εξοικειωθούν με την

⁶⁸ Πολυχρόνη Κ. Ενεπεκίδη, *Η Ελλάδα, τα νησιά και η Μικρά Ασία του Καρόλου Κρουμπάχερ*, Ωκεανίδα, Αθήνα, 1994, σελ. 36.

⁶⁹ Μανώλης Καλομοίρης, *Η ζωή μου και η τέχνη μου*, Νεφέλη, Αθήνα, 1988, σελ. 37.

⁷⁰ Μανώλης Καλομοίρης, *ό.π.*, σελ. 38.

⁷¹ Βλ. Όλυ Φράγκου-Ψυχοπαίδη, «Πολιτισμικές σχέσεις Γαλλίας και Ελλάδας στη σύγχρονη ελληνική ιστορία της μουσικής», *Μουσικολογία*, Τεύχος 5-6/87, σελ. 46.

⁷² Κωνσταντίνος Σβολόπουλος, *Κωνσταντινούπολη 1856-1908: Η ακμή του ελληνισμού*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα, 1994, σελ. 53.

δυτικοευρωπαϊκή σημειογραφία. Με βάση την περιγραφή της μεταξύ τους συζήτησης, μοιάζει αρκετά πιθανό ο Μισαηλίδης να γνώριζε καλά και τη γαλλική γλώσσα⁷³. Επιπλέον, ο Bourgault-Ducoudray εκφράζεται εγκωμιαστικά για τον αρχιμανδρίτη Γερμανό Αφθονίδη, επισημαίνοντας την άριστη γνώση από μέρους του της γαλλικής γλώσσας και της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής⁷⁴.

Η αφήγηση του Pernot σχετικά με την αποστολή του στη Χίο δεν περιέχει στοιχεία για την γαλλομάθεια των Ελλήνων και για τον τρόπο ζωής στα αστικά κέντρα, καθώς αφορά περισσότερο την περιγραφή των χωριών της Χίου και των κατοίκων τους. Σε αντίθεση με τον Bourgault-Ducoudray, ο Pernot δεν έκρινε απαραίτητη τη συναναστροφή του με γαλλομαθείς Έλληνες αστούς, διότι γνώριζε άριστα την ελληνική γλώσσα και η επιτυχία της έρευνάς του απαιτούσε διαρκή επαφή με τους κατοίκους των χωριών που επισκεπτόταν. Εντούτοις, κατά τη σύντομη παραμονή του στη Σμύρνη, συνάντησε έναν Έλληνα φίλο του, δικηγόρο, ο οποίος είχε σπουδάσει στην Αθήνα και κατοικούσε μόνιμα εκεί. Ο φίλος του, ονόματι Λάζαρος, παρουσιάζεται από τον Pernot να διαλέγει είδη ρουχισμού σε καταστήματα με γαλλικά προϊόντα, ενώ ομολογεί ότι χορεύει «γαλλικό βαλς» επί είκοσι λεπτά⁷⁵, φανερώνοντας ένα μάλλον αντιπροσωπευτικό δείγμα «γαλλομανούς» Έλληνα αστού της εποχής.

Συνοψίζοντας, παρατηρούμε ότι κατά τα τέλη του 19^{ου} και τις αρχές του 20^{ου} αιώνα, εποχή κατά την οποία οι Bourgault-Ducoudray και Pernot επισκέπτονται την Ελλάδα, οι Έλληνες αστοί είναι εξοικειωμένοι με τον ευρωπαϊκό τρόπο ζωής και φιλικά προσκείμενοι προς τον γαλλικό πολιτισμό. Έτσι, δημιουργούνται θετικές προϋποθέσεις και από την πλευρά των ερευνητών για επιτυχή έκβαση της αποστολής τους, και από την πλευρά του ελληνικού κοινού για εύκολη πρόσβαση και κατανόηση του έργου τους.

⁷³ Βλ. L.A. Bourgault-Ducoudray, *Souvenirs d' une mission musicale en Grèce et en Orient*, Παρίσι, 1876, 2^η έκδοση: Παρίσι, 1878, σελ. 16-17.

⁷⁴ ό.π., σελ. 19: «[...] une parfaite connaissance du français» [μία τέλεια γνώση της γαλλικής] και σελ. 20: «[...] il possédait parfaitement la musique européenne» [κατείχε τέλεια την ευρωπαϊκή μουσική]. Βλ. και παρακάτω, σελ. 42.

⁷⁵ «[...] je danse la valse française pendant vingt minutes». Βλ. Hubert Pernot, *En pays turc-L'île de Chio*, Maisonneuve, Παρίσι, 1903, σελ. 10.

2.2. Προσπάθειες εισαγωγής της πολυφωνίας στην ελληνική εκκλησιαστική μουσική

Μία ακόμη απόρροια της επαφής των Ελλήνων με τον δυτικοευρωπαϊκό πολιτισμό ήταν οι προσπάθειες εισαγωγής της πολυφωνίας στην ελληνική εκκλησιαστική μουσική. Αυτές ξεκίνησαν γύρω στις αρχές του 19^ο αιώνα με τον Αγάπιο Παλέρμιο, ο οποίος δίδασκε στο Οικουμενικό Πατριαρχείο εκκλησιαστική μουσική χρησιμοποιώντας τη δυτικοευρωπαϊκή σημειογραφία. Η αρνητική στάση του Πατριαρχείου οδήγησε τον Παλέρμιο στη Βιέννη. Εκεί ίδρυσε σχολή μουσικής, στην οποία δίδαξε τετράφωνη ψαλμωδία. Όμως οι ομογενείς της Βιέννης αντέδρασαν και ο Παλέρμιος αναγκάστηκε να εγκαταλείψει το εγχείρημά του⁷⁶.

Παρά την μη επιτυχή έκβαση των προσπαθειών του Παλερμίου, κατά τα μέσα του 19^{ου} αιώνα οι ελληνικές ορθόδοξες κοινότητες μεγάλων ευρωπαϊκών πόλεων υιοθετούν την πολυφωνική εκδοχή των εκκλησιαστικών μελών, πιθανότατα ως ένδειξη εξοικείωσής τους με την δυτικοευρωπαϊκή μουσική και εναρμόνισής τους με τις λειτουργικές μουσικές συνήθειες των υπολοίπων δυτικοευρωπαϊκών εκκλησιαστικών κοινοτήτων⁷⁷. Η προσπάθεια αυτή ξεκίνησε από τη Βιέννη και διαδόθηκε και στις υπόλοιπες ελληνικές κοινότητες της Ευρώπης.

Επειδή το Οικουμενικό Πατριαρχείο αντιτάχθηκε σθεναρά σε αυτές τις ενέργειες⁷⁸, υποστηρίζοντας την παραδοσιακή μονοφωνική εκδοχή των εκκλησιαστικών μελών, ήταν φυσικό να μην ευδοκιμήσουν στην Κωνσταντινούπολη και τη Σμύρνη⁷⁹, περιοχές που βρίσκονταν υπό τον άμεσο έλεγχο του. Στην Αθήνα, η οποία δεν βρισκόταν στην άμεση σφαίρα επιρροής του, μία πρώτη προσπάθεια παρουσίασης εκκλησιαστικών μελών σε πολυφωνική εκδοχή μαρτυράται κατά την ημέρα του Πάσχα του 1836, στον ναό της Αγίας Ειρήνης, η οποία όμως δεν ολοκληρώθηκε

⁷⁶ Βλ. Καίτη Ρωμανού, *Εθνικής Μουσικής Περιήγησις*, Κουλτούρα, Αθήνα, 1996, σελ. 235-236.

⁷⁷ Για περισσότερες λεπτομέρειες σχετικά με τις ελληνικές κοινότητες που υιοθέτησαν την πολυφωνία, βλ. Γιάννης Φιλόπουλος, *Εισαγωγή στην ελληνική πολυφωνική εκκλησιαστική μουσική*, Νεφέλη, Αθήνα, 1990, σελ 26-47.

⁷⁸ Για τις αντιδράσεις του Οικουμενικού Πατριαρχείου βλ. Καίτη Ρωμανού, *Εθνικής Μουσικής Περιήγησις*, ό.π., σελ. 238-239. Για την εγκύκλιο του Πατριάρχη που καταδίκασε την πολυφωνική μουσική και την απαντητική επιστολή της ελληνικής κοινότητας του Αγίου Γεωργίου της Βιέννης, βλ. Γιάννης Φιλόπουλος, ό.π., σελ. 34-36 και υποσημείωση 32.

⁷⁹ Για τη Σμύρνη, αναφέρεται ότι το 1918 εισήχθη η πολυφωνία στις ορθόδοξες εκκλησίες, χάρη στην έγκριση και τη θετική στάση του τότε μητροπολίτη Χρυσοστόμου. Βλ. Γιάννης Φιλόπουλος, ό.π., σελ. 152-153.

λόγω της δυσαρέσκειας του εκκλησιάσματος⁸⁰. Επίσημα, η πολυφωνία άρχισε να εφαρμόζεται στην Αθήνα από το 1870, όταν στο ανακτορικό ναΐδριο του Αγίου Γεωργίου έψαλε πολυφωνικός χορός⁸¹, ενώ επιχειρήθηκε να εισαχθεί και στον Μητροπολιτικό Ναό. Η Ιερά Σύνοδος της Εκκλησίας της Ελλάδος εξέδωσε εγκύκλιο με την οποία απαγόρευε ρητά την πολυφωνική μουσική⁸². Ωστόσο, μετά από τέσσερα χρόνια, εξαιρέθηκε από την απαγόρευση ο Μητροπολιτικός Ναός της Αθήνας, όπου οι τετράφωνες εκτελέσεις των ύμνων ήταν επιτρεπτές κατά τις εθνικές και βασιλικές εορτές. Η αιτιολογία για την εφαρμογή αυτής της εξαίρεσης ήταν το μη ικανοποιητικό επίπεδο των μονοφωνικών εκτελέσεων⁸³.

Με το πέραςμα των χρόνων εκδηλώθηκε μία έντονη αντιπαλότητα ανάμεσα στους υποστηρικτές της τετραφωνίας και σε όσους υπερασπίζονταν τη μονοφωνική εκδοχή των βυζαντινών μελών. Η αντιπαράθεση αυτή έγινε γνωστή ως «μουσικόν ζήτημα»⁸⁴ και απασχόλησε την κοινή γνώμη μέχρι και τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα. Αν προσπαθήσουμε να εντοπίσουμε τις αιτίες που οδήγησαν στην υιοθέτηση της πολυφωνίας, θα διαπιστώσουμε ότι οι εισηγητές της υπήρξαν φορείς του δυτικοευρωπαϊκού πολιτισμού, και όχι απλοί μιμητές του, λόγω των γνώσεών τους επί της ευρωπαϊκής μουσικής και της σταδιοδρομίας τους σε σημαντικά αστικά κέντρα της Ευρώπης. Όλα αυτά, σε συνδυασμό με την ευρεία διάδοση των ιδεών του Διαφωτισμού, οι οποίες ευνοούσαν την «πρόοδο» ως εγκατάλειψη των παραδόσεων και των αυθεντιών, οδήγησαν στις απόπειρες «εξέλιξης» της ελληνικής εκκλησιαστικής μουσικής από μονοφωνική σε πολυφωνική.

Πέρα από τις αντιδράσεις που επέφεραν οι εισηγούμενες «καινοτομίες» στην πλευρά των υποστηρικτών της παράδοσης, οδήγησαν στη συνειδητοποίηση ότι η ελληνική εκκλησιαστική μουσική είχε ανάγκη από «βελτιώσεις». Υπήρχε μία γενικότερη παραδοχή ότι το επίπεδο των ιεροψαλτών ήταν μάλλον χαμηλό και ότι όφειλε να βελτιωθεί μέσα από την επιμελέστερη εκπαίδευσή τους. Πιο συγκεκριμένα, η Ιερά Σύνοδος της Εκκλησίας της Ελλάδος σε έγγραφό της προς το Υπουργείο Εκκλησιαστικών στις 13 Ιουλίου του 1870 και σε Εγκύκλιο που εξέδωσε περίπου ένα

⁸⁰ Βλ. Γιάννης Φιλόπουλος, ό.π., σελ. 86. Η εκτέλεση οργανώθηκε από τον Αθανάσιο Αβραμιάδη, ο οποίος είχε σπουδάσει μουσική στη Γερμανία, ενώ κατά τα χρόνια του Καποδίστρια δίδασκε μουσική στο Ορφανοτροφείο της Αίγινας και είχε αναλάβει τη διεύθυνση της χορωδίας του. Σχετικά με τον Αβραμιάδη, βλ. ό.π., σελ. 79 και 81-82.

⁸¹ Βλ. Καίτη Ρωμανού, *Εθνικής μουσικής περιήγησις*, ό.π., σελ. 243.

⁸² Καίτη Ρωμανού, ό.π., σελ. 244.

⁸³ ό.π., σελ. 245: «[...] με άδεια της Ιεράς Συνόδου, εισάγεται η τετραφωνία στη Μητρόπολη της Αθήνας (μέχρις ότου βελτιωθεί η εκκλησιαστική μουσική!) για τις εθνικές και βασιλικές γιορτές».

⁸⁴ Βλ. παρακάτω, σελ. 137-149.

δεκαπενθήμερο αργότερα, προτείνει τη σύσταση ειδικής σχολής για την κατάρτιση των ιεροψαλτών⁸⁵. Ο Ευστάθιος Θερειανός μεταφέρει τις απόψεις των αντιπάλων της πολυφωνίας, στις οποίες αναγνωρίζεται η ύπαρξη μιας προβληματικής κατάστασης στο χώρο της ελληνικής εκκλησιαστικής μουσικής:

[...] οἱ δὲ διῴσχυρίσθησαν ὅτι ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ, καίπερ διαφθαρεῖσα ἔνεκεν τῶν πολυστενάκτων τοῦ ἔθνους περιπετειῶν, τῆς ἀδιαφορίας τῶν ἐκκλησιαστικῶν ἀρχῶν καὶ τῆς ἡμιμαθείας τῶν πλείστων παρ' ἡμῖν μουσικῶν [...]⁸⁶.

Λαμβάνοντας υπόψη μας τα δεδομένα των προσπαθειών υιοθέτησης της πολυφωνίας, της αρνητικής υποδοχής τους, αλλά και της ευρύτερης παραδοχής ότι η ελληνική εκκλησιαστική μουσική έπρεπε να βελτιωθεί, είναι ευκολότερο να κατανοήσουμε το υπόβαθρο και την απήχηση του συγγράμματος του Bourgault-Ducoudray, *Μελέτες επί της ελληνικής εκκλησιαστικής μουσικής*. Πολλές από τις συνθήκες που επικρατούσαν στο χώρο της ελληνικής εκκλησιαστικής μουσικής αναγνωρίζονται μέσα από την αφήγηση του Bourgault-Ducoudray, ενώ οι προτάσεις του για μεταρρύθμιση της ελληνικής εκκλησιαστικής μουσικής ανταποκρίνονταν σε μία υπαρκτή ανάγκη, που αποδέχονταν, έστω και με διαφορετικό τρόπο, και οι δύο αντιμαχόμενες πλευρές.

2.3. Η σπουδή της αρχαίας ελληνικής μουσικής

Όπως είδαμε σε προηγούμενη ενότητα⁸⁷, η αρχαία ελληνική μουσική αποτέλεσε προσφιλέστατο θέμα μελετών και διατριβών στη Γαλλία κατά τον 19^ο αιώνα. Στον ελληνικό χώρο η αντιμετώπισή της διαφοροποιείται σημαντικά, καθώς στις περισσότερες περιπτώσεις μελετήθηκε ως πρόγονος της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής, και όχι ως αυτοτελές γνωστικό αντικείμενο. Παράδειγμα αυτής της τάσης αποτελεί το *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής* του Χρυσάνθου, όπου στοιχεία από τη θεωρία της ελληνικής εκκλησιαστικής μουσικής αντιπαραβάλλονται με αντίστοιχες έννοιες της αρχαίας ελληνικής μουσικής⁸⁸.

Η ανακάλυψη των Δελφικών Ύμνων κατά την τελευταία δεκαετία του 19^{ου} αιώνα επέδρασε στον ελληνικό μουσικό χώρο δίνοντας ώθηση στη μελέτη της αρχαίας ελληνικής μουσικής ως ανεξάρτητου αντικειμένου. Από το 1894 και μετέπειτα, οι

⁸⁵ Καίτη Ρωμανού, *Εθνικής μουσικής περιήγησις*, ό.π., σελ. 244-246.

⁸⁶ Ευστάθιος Θερειανός, *Περὶ τῆς μουσικῆς τῶν Ἑλλήνων καὶ ιδίως τῆς ἐκκλησιαστικῆς*, Τεργέστη, 1875, σελ. 6.

⁸⁷ Βλ. προηγουμένως, «1.1. Η στροφή στις ρίζες του ευρωπαϊκού πολιτισμού», σελ. 10-15.

⁸⁸ Χρυσάνθου, *Εισαγωγή και Μέγα Θεωρητικόν της Μουσικής*, Ρίγνιου, Παρίσι, 1821 και Michele Weis, Τεργέστη, 1832, [Ανατύπωση: Κουλτούρα, Αθήνα, 2003].

Δελφικοί Ύμνοι έγιναν κοινό κτήμα για πολλούς Έλληνες μέσα από υπαίθριες συναυλίες, διαλέξεις και ρεσιτάλ⁸⁹ και αποτέλεσαν αφορμή για αρκετούς μουσικούς και λόγιους να γράψουν για την αρχαία ελληνική μουσική.

Ένας από αυτούς ήταν ο φιλόλογος και συνθέτης Θεμιστοκλής Πολυκράτης⁹⁰. Στις 10 Απριλίου του 1894 συμμετείχε σε μία εκδήλωση στην αίθουσα *Παρνασσός* στην Αθήνα, όπου μίλησε για την αρχαία ελληνική μουσική και διηύθυνε μία εκτέλεση των Δελφικών Ύμνων από ορχήστρα και χορωδία. Την ίδια εποχή, 19 και 20 Απριλίου 1894, δημοσίευσε στην εφημερίδα *Κωνσταντινούπολη* της Κωνσταντινούπολης μία μελέτη του με τίτλο «Η αρχαία ελληνική μουσική»⁹¹.

Οι μεταγραφές-αποδόσεις των Δελφικών Ύμνων λειτούργησαν επίσης ως πρότυπα για πολλούς συνθέτες στη δημιουργία μουσικής για παραστάσεις αρχαίων ελληνικών τραγωδιών. Εκτός από τον Θεμιστοκλή Πολυκράτη, μουσική για αρχαίες ελληνικές τραγωδίες έγραψαν οι Ιωάννης και Θεόφραστος Σακελλαρίδης, Ναπολέον Λαμπελέτ, Διονύσιος Λαυράγκας, Ιωσήφ Καίσαρης, Πέτρος Ζαχαριάδης, Α. Νικολάρας και Λουδοβίκος Σπινέλλης⁹².

2.4. Ιδεολογίες και ιδεολογήματα

Στην Ελλάδα των αρχών του 20^{ου} αιώνα, παρά την σημαντική στροφή προς την Ευρώπη που είχε πραγματοποιηθεί σε πολιτικό επίπεδο⁹³, υπήρχε ταυτόχρονα μία υπολογίσιμη μερίδα που εξέφραζε ανοιχτά την αντίθεσή της στον εξευρωπαϊσμό,

⁸⁹ Βλ. Καίτη Ρωμανού, *Έντεχνη Ελληνική Μουσική στους Νεότερους Χρόνους*, ό.π., σελ. 120-121.

⁹⁰ Ο Θεμιστοκλής Πολυκράτης (1863-1926) ήταν γλωσσομαθής, γνώστης της βυζαντινής και της ευρωπαϊκής μουσικής, διευθυντής τετράφωνων εκκλησιαστικών χορών και συνθέτης κοσμικών τραγουδιών, εκκλησιαστικών ύμνων και μουσικής για αρχαίες ελληνικές τραγωδίες.

⁹¹ Καίτη Ρωμανού, *Έντεχνη Ελληνική Μουσική στους Νεότερους Χρόνους*, ό.π., σελ. 120-121.

⁹² ό.π., σελ. 121.

⁹³ Ενδεικτικά, αναφέρουμε την καθιέρωση του πολιτεύματος της βασιλευομένης δημοκρατίας με το Σύνταγμα του 1864 και το αξιόλογο μεταρρυθμιστικό και αναπτυξιακό έργο της κυβέρνησης του Χαριλάου Τρικούπη. Βλ. Νίκη Μαρωνίτη, «Η εποχή του Γεωργίου Α΄-Πολιτική ανανέωση και αλυτρωτισμός», *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2003, 5^{ος} Τόμος, σελ. 19-20: «Στο επίκεντρο του αναπτυξιακού προγράμματος που προώθησε ο Τρικούπης βρίσκεται η κατασκευή του συνολικού σιδηροδρομικού δικτύου και τα σημαντικά έργα οδοποιίας που πραγματοποιούνται με πιο ορμητικούς ρυθμούς την περίοδο 1881-1887, με πιο αργούς αλλά σταθερούς ρυθμούς τα επόμενα χρόνια. Η ανάπτυξη των ταχυδρομείων και τηλεγραφείων, η εγκαίνιαση των έργων για τη διάνοιξη του Ισθμού της Κορίνθου, συμπλήρωσαν τον κατάλογο της τελεσφόρας τρικουπικής πολιτικής στο ζωτικό χώρο των συγκοινωνιών και μεταφορών. [...] Τα δημόσια έργα της περιόδου, πέρα από τις εμφανείς θετικές επιπτώσεις τους στην οικονομία και στην κοινωνία, συνέβαλαν έμμεσα και στην προώθηση μεταρρυθμιστικών μέτρων σε άλλους τομείς [...]». Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα το κίνημα των αξιωματικών στο Γουδί με αίτημα περισσότερες ελευθερίες, και η επικράτηση του Ελευθερίου Βενιζέλου αποτελούν τις νεότερες εκφάνσεις αυτής της προοδευτικής τάσης.

αλλά και σε οποιαδήποτε απόπειρα αλλαγής των νοοτροπιών και συνηθειών που θεωρούσε «παράδοση» των Ελλήνων ανά τους αιώνες. Αυτό έγινε φανερό μέσα από τα γεγονότα των «Ευαγγελικών», τα οποία επηρέασαν σε τέτοιο βαθμό τα κοινωνικά και πολιτικά πράγματα της εποχής, ώστε επέφεραν την πτώση της τότε κυβέρνησης και του Μητροπολίτη⁹⁴.

Θα πρέπει επίσης να υπογραμμίσουμε το γεγονός ότι οι αντιδράσεις στον ταχύ ρυθμό εξευρωπαϊσμού που ακολουθούσε η χώρα, δεν υπέκρυπταν μόνο την άρνηση της Δύσης από τους Έλληνες, αλλά προέρχονται και από την άρνηση της ίδιας της Δύσης να αποδεχτεί την πραγματικότητα της σύγχρονης Ελλάδας. Αρκετοί Δυτικοευρωπαίοι παρέμεναν εγκλωβισμένοι στα στερεότυπα του φιλελληνικού κινήματος για αναβίωση της ελληνικής αρχαιότητας μέσα από την ίδρυση του ελληνικού κράτους, ενώ σε πολιτικό επίπεδο, οι Μεγάλες Δυνάμεις δεν υπερασπίζονταν πλέον τα όνειρα των Ελλήνων για απελευθέρωση και ενσωμάτωση στο ελληνικό κράτος των περιοχών που ανήκαν στη Βυζαντινή Αυτοκρατορία. Τα γεγονότα αυτά επηρέασαν ένα σημαντικό μέρος της κοινής γνώμης, προδιαθέτοντάς το αρνητικά απέναντι σε οτιδήποτε σχετιζόταν με τη Δυτική Ευρώπη, ενώ παράλληλα συνέβαλαν στη δημιουργία μιας αντίπαλης ιδεολογίας που προέβαλε τη μοναδικότητα του ελληνισμού, χρησιμοποιώντας τον όρο «Ανατολή» σε αντιδιαστολή με τη «Δύση» και την «Ασία». Ο Αλέξης Πολίτης παρατηρεί σχετικά:

[...] μπροστά στη σκληρή πραγματικότητα, χρειαζόταν κάποια αντισταθμιστική θεωρία [...]. Μια θεωρία που διέστελλε [...] στο φραστικό επίπεδο την «Ασία» από την «Ανατολή», προκειμένου να μπορέσει να γεννηθεί ένα καινούργιο περιεχόμενο, θετικά φορτισμένο, για τον όρο «Ανατολή»⁹⁵.

Με τον τρόπο αυτό, η έννοια της «Ανατολής» ταυτίζεται με την ιδιομορφία του ελληνισμού, ο οποίος διαφοροποιείται στον ίδιο βαθμό από τους «βαρβάρους» Οθωμανούς, αλλά και από τους Δυτικοευρωπαίους. Με βάση αυτή τη συλλογιστική, η υπεροχή του ελληνισμού βρισκόταν στην προέλευση και την κληρονομιά του. Περικλείοντας ταυτόχρονα την ελληνική αρχαιότητα, τα χρόνια της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας και τη νεότερη εποχή, η ελληνική ταυτότητα, πολυσύνθετη από τη

⁹⁴ Πρόκειται για αιματηρά επεισόδια που ξέσπασαν το Νοέμβριο του 1901 με αφορμή τη δημοσίευση στην εφημερίδα *Ακρόπολη* αποσπασμάτων του Ευαγγελίου, μεταφρασμένων στη δημοτική από τον Αλέξανδρο Πάλλη. Στα γεγονότα πρωτοστάτησαν φοιτητές του Πανεπιστημίου Αθηνών, ενώ θεωρήθηκε ότι η μετάφραση των Ευαγγελίων εξυπηρετούσε σκοπούς των Πανσλαβιστών. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Ρένα Σταυρίδη-Πατρικίου, «Ιδεολογικές Διαδρομές, Πολιτική Γλώσσα και Κοινωνία 1871-1909», *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2003, 5^{ος} Τόμος, σελ. 185-186.

⁹⁵ Αλέξης Πολίτης, *Ρομαντικά χρόνια*, Νεφέλη, Αθήνα, 1993, σελ. 93-94.

φύση της, καλούνταν να δράσει αντισταθμιστικά για τους Έλληνες του ελληνικού κράτους, απέναντι στην όχι πάντοτε επιτυχημένη εξευρωπαϊστική πορεία του.

Την ιδιαιτερότητα της συνέχειας του ελληνισμού δεν την ασπάζονταν μόνο όσοι χαρακτηρίζονται ως αρνητές της Δύσης. Όντας μία ιδεολογία που είχε προέλθει από την ίδια τη Δύση ως προς το πρώτο σκέλος της, την ταύτιση αρχαίων και νέων Ελλήνων, εμπλουτίστηκε στη συνέχεια με την αναβάθμιση του Βυζαντίου⁹⁶, ενώ η ανάπτυξη των εθνικών συνειδήσεων που παρατηρείται πανευρωπαϊκά κατά τον 19^ο αιώνα συνέβαλε στην αποκρυστάλλωσή της. Κάποια γεγονότα που εκλαμβάνονταν ως απειλές για την εδαφική και εθνική υπόσταση των Ελλήνων, όπως η δημιουργία αυτοκέφαλής βουλγαρικής εκκλησίας το 1870, η ανακήρυξη του βουλγαρικού κράτους το 1875⁹⁷, η ανάπτυξη της ιδεολογίας του Πανσλαβισμού και η διάδοση της θεωρίας του Fallmerayer⁹⁸, τους «ανάγκασαν», κατά κάποιο τρόπο, να καθορίσουν και να καταστήσουν γνωστή την εθνική τους ταυτότητα.

Το 1830, η διατύπωση από τον Αυστριακό περιηγητή, δημοσιογράφο και ιστορικό Jakob Philipp Fallmerayer της θεωρίας ότι οι σύγχρονοι Έλληνες δεν ήταν απόγονοι των αρχαίων Ελλήνων, αλλά των Σλάβων, υπήρξε μεγάλο πλήγμα για την ιδεολογία της εθνικής τους υπόστασης. Πέρα από την αναστάτωση που προκάλεσε στους μόλις απελευθερωμένους Έλληνες η άποψη ότι δεν κατάγονται από τους αρχαίους Έλληνες, η θεωρία αυτή χρησιμοποιήθηκε και από τους υπέρμαχους του Πανσλαβισμού⁹⁹, για να τονίσουν την κυριαρχία του σλαβικού στοιχείου στην ευρύτερη περιοχή των Βαλκανίων. Ο Edmond About, που χαρακτηρίστηκε «μισέλληνας» λόγω του βιβλίου του *La Grèce contemporaine*, υπονοεί ότι η θεωρία αυτή του Fallmerayer δεν είναι τίποτε άλλο παρά ρωσική μεθόδευση:

Η ελληνική φυλή αποτελεί το μεγαλύτερο μέρος του έθνους. Αυτό είναι μία αλήθεια που έγινε προσπάθεια να αμφισβητηθεί. Σύμφωνα με μία συγκεκριμένη παράδοση σχολή, αν δεν υπήρχαν πλέον Έλληνες στην Ελλάδα, όλος ο λαός θα ήταν Αλβανοί, δηλαδή Σλάβοι. Βλέπουμε [...] πού οδηγεί ένα παρόμοιο δόγμα, που μεταλλάσσει τους γιούς του Αριστείδη σε συμπολίτες του τσάρου Νικολάου¹⁰⁰.

Αυτές οι μη ευνοϊκές συνθήκες για τις προσδοκίες των Ελλήνων οδήγησαν στη δημιουργία της «Μεγάλης Ιδέας», μίας ιδεολογίας που έδρασε αντισταθμιστικά απέναντι σε όσα συνιστούσαν απειλή γι' αυτούς και κυριάρχησε σε τέτοιο βαθμό,

⁹⁶ Αλέξης Πολίτης, ό.π., σελ. 107.

⁹⁷ Βλ. Σπύρος Λ. Μπρέκης, *Ιστορία της Νεωτέρας Ελλάδος* (19^{ος} αιώνας), Αθήνα, 2004, σελ. 312-316.

⁹⁸ Βλ. παρακάτω.

⁹⁹ ό.π., σελ. 312.

¹⁰⁰ Edmond About, *La Grèce contemporaine*, Hachette, Παρίσι, 1863, [5^η έκδοση], σελ. 34.

που διαμόρφωσε ακόμα και κυβερνητικές επιλογές στον τομέα της εξωτερικής πολιτικής, όπως η Μικρασιατική Εκστρατεία.

Με τον όρο «Μεγάλη Ιδέα» προσδιορίζεται το πολιτικό και εθνικό ιδανικό που είχε ως στόχο την ενσωμάτωση όλων των αλύτρωτων¹⁰¹ Ελλήνων στο Ελληνικό κράτος¹⁰². Ο όρος καθιερώθηκε από τον Κωλέτη το 1844, κατά τη διάρκεια ομιλίας του στην Εθνοσυνέλευση¹⁰³. Στο βάθος της Μεγάλης Ιδέας υπήρχε η ανασύσταση της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας¹⁰⁴, η οποία ταυτιζόταν με την επανάκτηση της χαμένης αίγλης του ελληνισμού και την έκφρασή της ως ισχυρή εδαφική οντότητα.

Η γένεση της «Μεγάλης Ιδέας» οφείλεται κατά κύριο λόγο στο γεγονός ότι το νεοσύστατο ελληνικό κράτος άφησε εκτός των συνόρων του σημαντικό αριθμό περιοχών όπου ο ελληνισμός είχε παράδοση αιώνων. Επιπλέον, οι δυσκολίες που αντιμετώπιζε το κράτος σε εξωτερικό και εσωτερικό επίπεδο ευνόησαν τη δημιουργία μιας αντισταθμιστικής ιδεολογίας, που η υλοποίησή της θα έβαζε τέλος σε οτιδήποτε βασάνιζε τον απανταχού ελληνισμό. Η «Μεγάλη Ιδέα» αποτέλεσε επίσης πηγή αναζωογόνησης του ηθικού και της αυτοεκτίμησης των Ελλήνων, παρόλο που δεν μπορούσε σε καμία περίπτωση να χαρακτηριστεί ως πραγματοποιήσιμος στόχος. Αυτό αποδείχθηκε με ιδιαίτερα οδυνηρό τρόπο από τον αποτυχημένο ελληνοτουρκικό πόλεμο του 1897, καθώς και από την τραγική έκβαση της Μικρασιατικής Εκστρατείας (1919-1922), η οποία έθεσε τέλος, αν και ίσως όχι οριστικό, στο ιδεολόγημα της «Μεγάλης Ιδέας».

Παρά την ανεδαφικότητά της και τις υπερβολές στις οποίες οδήγησε τους Έλληνες, η «Μεγάλη Ιδέα» έδρασε στα τέλη του 19^{ου} αιώνα και στις αρχές του 20^{ου} ως δημιουργική δύναμη προβολής του ελληνικού στοιχείου, το οποίο είχε θεωρηθεί προορισμένο να θριαμβεύσει στην «Ανατολή». Στο πνεύμα αυτό οι Έλληνες εισήλθαν σε μία διαδικασία ανακάλυψης και προβολής του πολιτισμού τους, και ιδιαίτερα των στοιχείων που συνιστούσαν την «παράδοσή» τους, και που απορρίπτονταν στα πλαίσια του «εξευρωπαϊσμού».

¹⁰¹ Ως «αλύτρωτοι» προσδιορίζονται οι Έλληνες που ζούσαν σε εδάφη υπό την κυριαρχία της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας.

¹⁰² «Μεγάλη Ιδέα», *Σχολική Υδρία*, Αξιωτέλλης & Σια, Αθήνα, χ.χ., Τόμος 8, σελ. 2483. Επίσης βλ. Ρένα Σταυρίδη-Πατρικίου, ό.π., σελ. 171.

¹⁰³ Βλ. Αλέξης Πολίτης, ό.π., σελ. 62.

¹⁰⁴ Σπύρος Λ. Μπρέκης, ό.π., σελ. 312.

3. ΟΙ ΕΡΕΥΝΗΤΕΣ ΚΑΙ ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥΣ

3.1. *Louis-Albert Bourgault-Ducoudray (1840-1910)*

3.1.1. *Βιογραφικά στοιχεία*

Ο Louis-Albert Bourgault-Ducoudray γεννήθηκε στη Νάντη στις 2 Φεβρουαρίου 1840¹⁰⁵. Προερχόταν από οικογένεια εφοπλιστών¹⁰⁶ και ήταν ανιψιός του Adolphe Billault, υπουργού του Ναπολέοντος του 3^{ου} κατά την περίοδο της 2^{ης} Αυτοκρατορίας. Πληροφορίες για την παιδική του ηλικία μας δίνονται από τον L. Augé de Lassus, παιδικό φίλο του Bourgault-Ducoudray¹⁰⁷. Έτσι, σύμφωνα με τον Augé de Lassus, η μητέρα του Bourgault-Ducoudray πέθανε όταν εκείνος ήταν δύο χρονών και ο πατέρας του, ο οποίος ανέλαβε αποκλειστικά την ανατροφή του, υπήρξε ιδιαίτερα ανοιχτός στις επιθυμίες και τα ενδιαφέροντα του γιου του¹⁰⁸. Ο Augé de Lassus αναφέρεται επίσης στο ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τη μουσική που έδειξε ο Bourgault-Ducoudray κατά την παιδική του ηλικία¹⁰⁹.

Παρόλο που έδειχνε να ακολουθεί την επιθυμία της οικογένειάς του να σταδιοδρομήσει στο χώρο των νομικών¹¹⁰, ο Bourgault-Ducoudray παρουσίασε την κωμική του όπερα *L'atelier de Prague*¹¹¹ στο θέατρο Graslin της Νάντης το 1859, όταν βρισκόταν στο τέλος των σπουδών του¹¹². Η επιτυχία της τον έκανε να στραφεί οριστικά προς τη σύνθεση. Έτσι το 1860, αποφάσισε να φοιτήσει στο Ωδείο του Παρισιού, στην τάξη του Ambroise Thomas¹¹³. Το 1862 κέρδισε το Βραβείο της Ρώμης με την καντάτα του Louise de Mezières¹¹⁴. Το έπαθλο ήταν μία τετραετής

¹⁰⁵ Elaine Brody/R. Langham Smith, «Bourgault-Ducoudray Louis (Albert)», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, επιμέλεια Stanley Sadie, Macmillan, Λονδίνο, 2001, 2^η Έκδοση.

¹⁰⁶ Marie Claire Mussat, «Bourgault-Ducoudray Louis Albert», *Dictionnaire de la musique française au XIX^e siècle*, επιμέλεια Joël-Marie Fauquet, Fayard, Παρίσι, 2003.

¹⁰⁷ L. Augé de Lassus, *Bourgault = Ducoudray par un ami de la première heure et de la dernière*, χ.χ., σελ. 2.

¹⁰⁸ L. Augé de Lassus, *Bourgault = Ducoudray par un ami de la première heure et de la dernière*, ό.π.

¹⁰⁹ ό.π.

¹¹⁰ Elaine Brody/R. Langham Smith, «Bourgault-Ducoudray, Louis (Albert) », ό.π.

¹¹¹ *Το εργαστήρι της Πράγας.

¹¹² Marc Vignal, «Bourgault-Ducoudray, Louis Albert», *Dictionnaire de la musique française*, Larousse, Παρίσι, 1988.

¹¹³ ό.π.

¹¹⁴ Elaine Brody/R. Langham Smith, «Bourgault-Ducoudray, Louis (Albert) », ό.π.

διαμονή στη Βίλα των Μεδίκων. Κατά το διάστημα της παραμονής του στη Ρώμη, από το 1862 μέχρι και το 1866, συνδέθηκε με τους Jules Massenet, Ernest Guiraud και Émile Paladilhe¹¹⁵, ενώ παράλληλα εκδηλώθηκε το ενδιαφέρον του για το λαϊκό τραγούδι και τη φωνητική μουσική εν γένει¹¹⁶. Ο L. Augé de Lassus παρουσιάζει τον Bourgault-Ducoudray να έρχεται σε επαφή με τα ιταλικά δημοτικά τραγούδια σε ένα ειδυλλιακό περιβάλλον, ακούγοντάς τα από τα χείλη γοητευτικών νεαρών κοριτσιών:

Γυρνώντας στην εξοχή συναντά κορίτσια. Τα σταματά, τα φωνάζει. Τα ιταλικά του δεν είναι κατανοητά, όχι όμως και οι κινήσεις του. Βρίσκει¹¹⁷ ντέφια και κιθάρες. Τότε τα κορίτσια καταλαβαίνουν. Τα βάζει να τραγουδούν και να χορεύουν. Και αυτά χορεύουν [...] ¹¹⁸.

Μετά το τέλος του ταξιδιού του στη Ρώμη, ο Bourgault-Ducoudray επέστρεψε στη Νάντη, όπου παρέμεινε από το 1866 μέχρι και το 1868¹¹⁹. Το 1868 εγκαταστάθηκε στο Παρίσι¹²⁰ και το 1870 ίδρυσε την Société Bourgault-Ducoudray¹²¹. Η εταιρία αυτή ήταν μια ερασιτεχνική χορωδιακή ομάδα¹²² που παρουσίαζε έργα αναγεννησιακής μουσικής και μπαρόκ, όπως τα Alexander's Feast και Acis and Galatea του Händel, La bataille de Martignan του Clément Jannequin, καντάτες του Bach, επιλογές από το έργο του Rameau και χορικά των Palestrina και Lassus¹²³. Την ίδια εποχή ο Bourgault-Ducoudray έγινε ιδρυτικό μέλος της Société Nationale de Musique¹²⁴.

Ο Bourgault-Ducoudray πολέμησε ενάντια στους σπαδούς της Κομμούνας¹²⁵ κατά τον εμφύλιο πόλεμο του 1871, όπου τραυματίστηκε δεχόμενος μία οβίδα στο στήθος του¹²⁶. Μόλις ανάρρωσε από το τραύμα του, επέστρεψε σε ένα φορτωμένο από πρόβες και συναυλίες πρόγραμμα. Εξαιτίας του φόρτου εργασίας, έπαθε μία ισχυρή

¹¹⁵ Marc Vignal, «Bourgault-Ducoudray, Louis Albert», *Dictionnaire de la musique française*, ό.π.

¹¹⁶ Marie Claire Mussat, «Bourgault-Ducoudray Louis Albert», ό.π.

¹¹⁷ Στο πρωτότυπο, «Il trouve des tambours de basque, des guitares». Είναι πραγματικά αξιοπερίεργο το ότι ο Bourgault-Ducoudray βρίσκει αυτά τα αντικείμενα στην εξοχή.

¹¹⁸ L. Augé de Lassus, ό.π., σελ. 6.

¹¹⁹ Marie Claire Mussat, «Bourgault-Ducoudray Louis Albert», ό.π.

¹²⁰ Marc Vignal, «Bourgault-Ducoudray, Louis Albert», *Dictionnaire de la musique française*, ό.π.

¹²¹ *Εταιρία Bourgault-Ducoudray.

¹²² Elaine Brody/R. Langham Smith, «Bourgault-Ducoudray, Louis (Albert) », ό.π.

¹²³ Adolphe Jullien, «Bourgault-Ducoudray Louis Albert», *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, επιμέλεια J.A.Fuller-Maitland, Theodore Presser Company, Φιλαδέλφεια, 1922.

¹²⁴ * Εθνική εταιρία μουσικής. Η *Société nationale de Musique* ιδρύθηκε στις 25 Φεβρουαρίου του 1871 ύστερα από κοινή απόφαση των César Franck, Ernest Guiraud, Camille Saint-Saëns, Jules Massenet, Jules Garcin, Gabriel Fauré, Alexis de Castillon, Henri Duparc, Théodore Dubois, Claude-Paul Taffanel και Romain Bussine. Η *Société nationale de Musique* έπαιξε ενεργό ρόλο στα μουσικά πράγματα της Γαλλίας στα τέλη του 19^{ου} αιώνα μέσα από την οργάνωση συναυλιών και την προώθηση του έργου παλαιών και συγχρόνων Γάλλων συνθετών.

¹²⁵ Marie Claire Mussat, «Bourgault-Ducoudray Louis Albert», ό.π.

¹²⁶ L. Augé de Lassus, ό.π., σελ. 7.

υπερκόπωση¹²⁷, η οποία τον ανάγκασε να εγκαταλείψει τη διεύθυνση της Société Bourgault-Ducoudray, που διαλύθηκε σε σύντομο χρονικό διάστημα¹²⁸.

Ωστόσο, η κατάσταση της υγείας του αποτέλεσε και την αφορμή να επισκεφθεί για πρώτη φορά την Ελλάδα, καθώς την επέλεξε ύστερα από σύσταση των γιατρών του να μεταβεί σε περιοχή με θερμότερο κλίμα¹²⁹. Αυτό το πρώτο του ταξίδι πραγματοποιήθηκε το 1874¹³⁰ και τον έφερε σε μία πρώτη επαφή με τη δημοτική μουσική των Ελλήνων. Ο Bourgault-Ducoudray βρήκε ενδιαφέροντα τα ακούσματά της και θέλησε να την μελετήσει περεταίρω. Για το λόγο αυτό ζήτησε από το γαλλικό Υπουργείο Παιδείας και Πολιτισμού να τού ανατεθεί μία επίσημη «μουσική αποστολή» στην Ελλάδα και την Ανατολή¹³¹.

Η μουσική αποστολή του Bourgault-Ducoudray διήρκεσε από τον Ιανουάριο μέχρι και τον Απρίλιο του 1875. Στο διάστημα αυτό ο Bourgault-Ducoudray διέμεινε στην Αθήνα, τη Σμύρνη, την Κωνσταντινούπολη και τα Μέγαρα. Τα «μουσικά ήθη» των περιοχών που επισκέφθηκε αποτυπώθηκαν σε τρία συγγράμματά. Το πρώτο είναι το *Souvenirs d' une mission musicale en Grèce et en Orient*¹³², όπου καταγράφονται οι εντυπώσεις του από την επαφή του με την ελληνική μουσική πραγματικότητα. Το δεύτερο αποτελεί μία συλλογή από τριάντα αρμονικά επεξεργασμένα ελληνικά τραγούδια και φέρει τον τίτλο *Trente mélodies populaires de Grèce et d' Orient*¹³³, ενώ η εκκλησιαστική μουσική των Ελλήνων εξετάζεται αναλυτικά στο τρίτο σύγγραμμα, *Études sur la musique ecclésiastique grecque*¹³⁴.

Η επέκταση των μουσικών εμπειριών που αποκόμισε από τη μουσική του αποστολή στην Ελλάδα και την Ανατολή και ο συνδυασμός τους με τη δυτικοευρωπαϊκή του μουσική παιδεία αποτυπώνονται στη διάλεξη που έδωσε στις 7 Σεπτεμβρίου του 1878, στα πλαίσια της Διεθνούς Έκθεσης του Παρισιού, υπό τον τίτλο *Conférence*

¹²⁷ ό.π., σελ. 8.

¹²⁸ Adolphe Jullien, «Bourgault-Ducoudray Louis Albert», *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, ό.π.

¹²⁹ ό.π.

¹³⁰ Marc Vignal, «Bourgault-Ducoudray, Louis Albert», *Dictionnaire de la musique française*, ό.π.

¹³¹ Βλ. Παράρτημα 4.

¹³² *Αναμνήσεις από μία μουσική αποστολή στην Ελλάδα και την Ανατολή. L.A. Bourgault-Ducoudray, *Souvenirs d' une mission musicale en Grèce et en Orient*, Παρίσι, 1876, 2^η έκδοση: Παρίσι, 1878. Βλ. παρακάτω, σελ. 38-46.

¹³³ *Τριάντα δημοτικές μελωδίες της Ελλάδας και της Ανατολής. L.A. Bourgault-Ducoudray, *Trente mélodies populaires de Grèce et d' Orient*, Henri Lemoine et Cie, Παρίσι, 1876. Βλ. παρακάτω, σελ. 46-59.

¹³⁴ *Μελέτες επί της ελληνικής εκκλησιαστικής μουσικής. L.A. Bourgault-Ducoudray, *Études sur la musique ecclésiastique grecque-Mission musicale en Grèce et en Orient*, Hachette, Παρίσι, 1877. Βλ. παρακάτω, σελ. 59-75.

*sur la modalité dans la musique grecque*¹³⁵. Σε αυτή, ο Bourgault-Ducoudray αποπειράται να πείσει το ακροατήριό του για τη δυνατότητα σύζευξης που υπάρχει μεταξύ «τροπικής» και δυτικοευρωπαϊκής έντεχνης μουσικής. Το μεγαλύτερο μέρος των παραδειγμάτων που χρησιμοποιεί για την τροπική μουσική έχουν αντληθεί από τα συγγράμματά του για την ελληνική μουσική.

Το 1879, μετά από ένα ταξίδι στην Αγγλία και την Ουαλία, ανέλαβε και μία δεύτερη «μουσική αποστολή»¹³⁶, αυτή τη φορά στην ιδιαίτερη πατρίδα του, τη Βρετάνη. Για δύο μήνες, από τον Σεπτέμβριο μέχρι και τον Οκτώβριο του 1881, συνέλεξε τοπικά τραγούδια της Βρετάνης, τραγούδια που περιέλαβε στη συλλογή του¹³⁷ *Trente Mélodies populaires de Basse-Bretagne*¹³⁸. Η αποστολή του Bourgault-Ducoudray στη Βρετάνη ενίσχυσε την πεποίθησή του ότι υπάρχει μουσική συγγένεια ανάμεσα στα παραδοσιακά μουσικά ιδιώματα της Βρετάνης και την αρχαία Ελλάδα, κυρίως μέσω της τροπικότητας και της ρυθμικής αυθεντικότητας της εν λόγω μουσικής¹³⁹.

Το 1878 διορίστηκε καθηγητής της ιστορίας της μουσικής στο Ωδείο του Παρισιού¹⁴⁰. Στη θέση αυτή παρέμεινε μέχρι και το 1908, δύο χρόνια πριν από το θάνατό του. Η διδασκαλία της ιστορίας της μουσικής από τον Bourgault-Ducoudray στρεφόταν γύρω από τους ακόλουθους άξονες: α) λαϊκή μουσική, β) γαλλική σχολή, γ) γερμανική σχολή, δ) ρωσική σχολή¹⁴¹. Από το 1880 έφερε σε επαφή τους μαθητές του με τη μουσική των Ρήμσκη-Κόρσακοβ και Μουσσόργκσκη¹⁴² ενώ το 1903 ξεκίνησε την παράδοση μαθημάτων αφιερωμένων στη ρωσική μουσική¹⁴³. Μεταξύ των μαθητών του Bourgault-Ducoudray συγκαταλέγεται και ο Claude Debussy. Ο Edward Lockspeiser στην εκτεταμένη βιογραφία που συνέγραψε για τον Debussy, θεωρεί ότι η σύνθεση των ρετσιτατίβων της όπερας *Pelléas et Mélisande* βασίστηκε στον τύπο ρετσιτατίβου που χρησιμοποιήθηκε στην όπερα του Jean Jacques Rousseau

¹³⁵ *Διάλεξη για την τροπικότητα στην ελληνική μουσική. *Conférence sur la modalité dans la musique grecque*, par L.A. Bourgault-Ducoudray, [Comptes Rendus Sténographiques publiés sous les auspices du Comité Central des Congrès et Conférences], Imprimerie Nationale, Παρίσι, 1879. Βλ. παρακάτω, σελ. 75-82.

¹³⁶ Marie Claire Mussat, «Bourgault-Ducoudray Louis Albert», ό.π.

¹³⁷ Bourgault-Ducoudray, Louis-Albert, *Trente Mélodies populaires de Basse-Bretagne, recueillies et harmonisées par L.-A. Bourgault-Ducoudray, avec une traduction française en vers adaptée à la musique par Fr. Coppée*, Lemoine et fils, Παρίσι-Βρυξέλλες, 1885.

¹³⁸ *Τριάντα δημοτικές μελωδίες της Κάτω Βρετάνης.

¹³⁹ Marie Claire Mussat, «Bourgault-Ducoudray Louis Albert», ό.π. Αυτό διαπιστώνεται επίσης από την ανάγνωση της εισαγωγής των *Trente Mélodies populaires de Basse-Bretagne*.

¹⁴⁰ ό.π.

¹⁴¹ ό.π.

¹⁴² Elaine Brody/R. Langham Smith, «Bourgault-Ducoudray, Louis (Albert)», ό.π.

¹⁴³ ό.π.

*Le devin du village*¹⁴⁴, επισημαίνοντας ότι στην τάξη του Bourgault-Ducoudray είχαν συζητηθεί εκτεταμένα οι θεωρίες του Rousseau για τη μουσική. Έτσι, το γεγονός αυτό θα μπορούσε να θεωρηθεί μία επίδραση του Bourgault-Ducoudray στο έργο του Claude Debussy.

Ένα χρόνο πριν από το θάνατό του, το 1909, ο Bourgault-Ducoudray δημοσίευσε μία συλλογή που περιείχε μελωδίες από τη Σκωτία, την Ιρλανδία και την Ουαλία¹⁴⁵. Αν και οι μελωδίες αυτές δεν προσδιορίζονται ως «δημοτικές» [populaires] από τον τίτλο τους, όπως συμβαίνει με τις προηγούμενες συλλογές του, δημοσιεύθηκαν από τον Bourgault-Ducoudray ως προβολή μίας μουσικής παράδοσης που βρισκόταν κοντά γεωγραφικά, και ίσως και μουσικά, στην ιδιαίτερη πατρίδα του.

Ο Bourgault-Ducoudray πέθανε στις 4 Ιουλίου του 1910 στην πόλη Vernouillet, δυτικά του Παρισιού.

3.1.2. Το έργο του

Η δημοτική μουσική παράδοση ως πηγή έμπνευσης της έντεχνης δημιουργίας αποτελεί βασικό στοιχείο της μουσικής ιδεολογίας του Bourgault-Ducoudray. Για τον Bourgault-Ducoudray η δημοτική μουσική παράδοση αποτελούσε πηγή ανανέωσης της δυτικής έντεχνης μουσικής, η οποία στην εποχή του ήδη αναζητούσε νέους τρόπους και μορφές έκφρασης. Ο επίλογος της *Διάλεξης για την τροπικότητα στην ελληνική μουσική* δείχνει τον προσανατολισμό του Bourgault-Ducoudray προς νέα εκφραστικά μέσα, αφού, όπως πίστευε, οι δύο τρόποι του δυτικοευρωπαϊκού τονικού συστήματος είχαν πλήρως αξιοποιηθεί, ούτως ώστε να επιτρέπουν, ή και να επιβάλλουν τη στροφή προς την τροπικότητα:

Δεν πρόκειται να απαρνηθούμε καμία από τις κατακτήσεις του παρελθόντος, ούτε και να περιορίσουμε τις πηγές έμπνευσης της σύγχρονης μουσικής, αλλά αντιθέτως να διευρύνουμε τον τομέα της μελωδικής έκφρασης και να προσφέρουμε στην παλέτα της μουσικής καινούργιες αποχρώσεις¹⁴⁶.

¹⁴⁴ Edward Lockspeiser, *Claude Debussy*, Fayard, Παρίσι, 1980, [μτφ. Léo Dilé], σελ. 251.

¹⁴⁵ Πρόκειται για το έργο *Quatorze mélodies celtiques (écossaises, irlandaises, galloises) harmonisées par L.A. Bourgault-Ducoudray, traduction française de Mme C. Chevillard*, Rouart Lerolle, Παρίσι, 1909. Για περισσότερες λεπτομέρειες βλέπε το άρθρο του H. Corbes, «L'origine de quatorze mélodies celtiques de Bourgault-Ducoudray», *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, Τόμος 83, αρ. 3, 1976, σελ. 495-502.

¹⁴⁶ *Conférence sur la modalité dans la musique grecque*, par L.A. Bourgault-Ducoudray, [Comptes Rendus Sténographiques publiés sous les auspices du Comité Central des Congrès et Conférences], Imprimerie Nationale, Παρίσι, 1879.

Αυτές οι απόψεις του αναπτύχθηκαν εκτενώς στα τέσσερα συγγράμματα που προέκυψαν από την αποστολή του στην Ελλάδα: τις *Αναμνήσεις από μία μουσική αποστολή στην Ελλάδα και την Ανατολή*, τις *Τριάντα δημοτικές μελωδίες της Ελλάδας και της Ανατολής*, τις *Μελέτες επί της ελληνικής εκκλησιαστικής μουσικής* και την *Διάλεξη για την τροπικότητα στην ελληνική μουσική*.

Ο Bourgaault-Ducoudray ασχολήθηκε επίσης και με την εναρμόνιση μελών της Θείας Λειτουργίας του Ιωάννου του Χρυσοστόμου, για την οποία όμως δεν μπορέσαμε να βρούμε ικανοποιητικά στοιχεία. Στο αντίτυπο που υπάρχει στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος δεν αναφέρεται ούτε χρονολογία έκδοσης, ούτε εκδοτικός οίκος, παρά μόνο δίνεται ο τίτλος στο εξώφυλλο στα γαλλικά: *Hymnes de la liturgie orthodoxe byzantine notées d'après la tradition orthodoxe byzantine par le Dr Helias Logothetis et harmonisés par L. A. Bourgaault-Ducoudray professeur au Conservatoire de Paris*. Στη πρώτη σελίδα του βιβλίου δίνεται και ο ελληνικός τίτλος: *Ἡ Θεία Λειτουργία Ι. τοῦ Χρυσοστόμου μελοποιηθεῖσα μὲν κατὰ τὸ ἀρχαῖον βυζαντινὸν μέλος ὑπὸ Ἡλιοῦ Π. Κ. Λογοθέτου, Δ.Θ.Φ., ἐναρμονισθεῖσα δὲ ὑπὸ L.A. Bourgaault-Ducoudray, καθηγητοῦ ἐν τῷ ἐν Παρισίοις Ὡδεῖῳ*.

3.1.3. *Souvenirs d'une mission musicale en Grèce et en Orient*

Το πρώτο έργο που δημοσίευσε ο Bourgaault-Ducoudray μετά την επιστροφή του από τη πρώτη του μουσική αποστολή ήταν οι *Αναμνήσεις από μία μουσική αποστολή στην Ελλάδα και την Ανατολή*. Σε αυτό περιγράφει αναλυτικά τις εντυπώσεις του από την μουσική που άκουσε, από τα μέρη που επισκέφθηκε και τους ανθρώπους που γνώρισε. Συνολικά, το έργο αυτό γνώρισε δύο εκδόσεις. Η πρώτη πραγματοποιήθηκε το 1876 από τον εκδοτικό οίκο J. Baur, ενώ η δεύτερη, με μερικές διαφοροποιήσεις ως προς τις υποσημειώσεις λόγω αλλαγής κάποιων καταστάσεων, έγινε το 1878 από τον εκδοτικό οίκο Hachette.

Στην αρχή του κειμένου του, ο Bourgaault-Ducoudray αποκαλύπτει την αιτία που τον οδήγησε να πραγματοποιήσει τη μουσική του αποστολή. Όπως είδαμε και προηγουμένως, ένα ταξίδι αναψυχής που πραγματοποίησε στην Ελλάδα το Μάιο του 1874¹⁴⁷ και τα δημοτικά τραγούδια που άκουσε τυχαία κατά τη διάρκειά του, κίνησαν το ενδιαφέρον του για περαιτέρω μελέτη της μουσικής της Ελλάδας, στην οποία

¹⁴⁷ Βλ. L.A. Bourgaault-Ducoudray, *Souvenirs d'une mission musicale en Grèce et en Orient*, Hachette, Παρίσι, 1878, [2^η έκδοση], σελ. 3.

επιπλέον είχε εντοπίσει τους «τρόπους» της αρχαίας ελληνικής μουσικής¹⁴⁸. Για το λόγο αυτό ζήτησε από τον Γάλλο Υπουργό Παιδείας και Πολιτισμού να του εγκριθεί μία επίσημη μουσική αποστολή στην Ελλάδα και την Ανατολή¹⁴⁹.

Ο Bourgault-Ducoudray αναφέρει ότι το ταξίδι του ξεκίνησε από το Παρίσι στις 3 Ιανουαρίου του 1875, καθώς και ότι η συνάντησή του με τον λόγιο μοναχό Stéphen Morelot στην Dijon του έδωσε το έναυσμα να μελετήσει και την ελληνική εκκλησιαστική μουσική, η οποία ήταν ελάχιστα γνωστή στη Γαλλία.

Η άφιξή του στην Αθήνα και η εγκατάστασή του στη Γαλλική Αρχαιολογική Σχολή περιγράφονται με ιδιαίτερα θετικό τρόπο στο κείμενό του, όπου επίσης τονίζεται η φιλοξενία των Ελλήνων και η προθυμία τους να τον βοηθήσουν στη συλλογή και καταγραφή τραγουδιών:

Οι πάντες το έκαναν δουλειά τους να με εξυπηρετήσουν· φίλοι και γνωστοί επιτάχθηκαν. Ο μάγειρας της Σχολής βρέθηκε να είναι Ηπειρώτης και ο καμαριέρης νησιώτης. Στη γειτονιά βρέθηκαν πολλές κοπέλες που τραγουδούσαν. [...] Χτύπησα ως και την πόρτα ενός συνταγματάρχη, ο οποίος με καταυποχρέωσε διαθέτοντάς μου τους καλύτερους τραγουδιστές του συντάγματός του¹⁵⁰.

Ο Bourgault-Ducoudray αναφέρει ότι χάρη σε αυτή την προσφορά δημοτικών τραγουδιών κατάφερε να συλλέξει αρκετά από αυτά σε μικρό χρονικό διάστημα. Ο επόμενος στόχος του ήταν η μελέτη της ελληνικής εκκλησιαστικής μουσικής, η οποία όμως παρουσίαζε αντικειμενικές δυσκολίες λόγω άγνοιας από την πλευρά του της νευματικής γραφής και της ελληνικής γλώσσας¹⁵¹. Σε αυτό το σημείο επισημαίνει την ιδιαίτερη βοήθεια που του παρείχε ο διευθυντής της Γαλλικής Αρχαιολογικής Σχολής της Αθήνας, Émile Burnouf, προτείνοντάς του να μεταφράσουν μαζί το εγχειρίδιο εκμάθησης της βυζαντινής μουσικής που συνέγραψε ο Χρύσανθος με τίτλο *Εισαγωγή εις το Θεωρητικόν και Πρακτικόν της Εκκλησιαστικής Μουσικής*. Η μετάφραση αυτή συμπεριελήφθη ως παράρτημα στο σύγγραμμά του *Études sur la musique ecclésiastique grecque-Mission musicale en Orient*¹⁵². Η διαδικασία της μετάφρασης δείχνει να βοήθησε τον Bourgault-Ducoudray στο να κατανοήσει στοιχειωδώς τη θεωρία της βυζαντινής μουσικής και να καταγράψει σε ευρωπαϊκή σημειογραφία βυζαντινούς εκκλησιαστικούς ύμνους:

¹⁴⁸ Βλ. Παράρτημα 4.

¹⁴⁹ L.A. Bourgault-Ducoudray, *Souvenirs d'une mission musicale en Grèce et en Orient*, ό.π.

¹⁵⁰ L.A. Bourgault-Ducoudray, *Souvenirs d'une mission musicale en Grèce et en Orient*, ό.π., σελ. 4.

¹⁵¹ ό.π.

¹⁵² Βλ. L.A. Bourgault-Ducoudray, *Études sur la musique ecclésiastique grecque-Mission musicale en Orient*, Hachette, Παρίσι, 1877, σελ. 77-127.

Την πρώτη φορά που μπόρεσα να μεταγράψω στην ευρωπαϊκή σημειογραφία μια μελωδία γραμμένη με την ανατολίτικη γραφή, ένιωσα τρομερή χαρά. Έτρεξα στον καθηγητή μου της μουσικής, που δεν μιλούσε παρά ελληνικά. Του τραγούδησα την μεταγραφή μου. Ήταν αλάνθαστη και όσο επίμονα κι αν τον διαβεβαίωνα, αρνιόταν να πιστέψει πως την είχα γράψει εγώ¹⁵³.

Σημαντική θέση στο κείμενό του καταλαμβάνει η περιγραφή των εθίμων του Καρναβαλιού και της γιορτής των Φώτων. Ιδιαίτερη εντύπωση του προξένησαν τα χορευτικά τραγούδια και οι ομοιότητες που εντόπισε με την ιδιαίτερη πατρίδα του, τη Βρετάνη, ως προς τα μουσικά όργανα που συνόδευαν το χορό:

[...] χρησιμοποιούν συχνά για να συνοδεύσουν το χορό αυτό το μεγάλο όμποε με το σκληρό και στριγκό ήχο που ονομάζουν στη Βρετάνη *bombarde* ή *musette*.

Δεν είναι εκπληκτικό που συναντούμε αυτό το όργανο σε έθνη τόσο απομακρυσμένα μεταξύ τους και κατά την απόσταση και κατά τον χαρακτήρα¹⁵⁴,

Ο Bourgaault-Ducoudray θαυμάζει την απλότητα και την έμπνευση που συνυπάρχουν αρμονικά στις ελληνικές μελωδίες, ενώ θεωρεί ότι η στροφή των Ελλήνων προς την Ευρώπη, που πραγματοποιείται κατά την εποχή της επίσκεψής του στην Ελλάδα, δεν θα έπρεπε να γίνει αιτία καταστροφής και εξαφάνισης των ελληνικών δημοτικών μελωδιών¹⁵⁵. Η δεδομένη για τους Έλληνες αντιπαράθεση εξευρωπαϊσμού-παράδοσης του προξένησε ιδιαίτερη εντύπωση, κυρίως ως προς το γεγονός ότι δεν γίνονταν προσπάθειες να βρεθεί σημείο επαφής μεταξύ των δύο τάσεων. Στο πνεύμα αυτό, ο Bourgaault-Ducoudray πίστευε ότι, όπως οι τρόποι της αρχαίας ελληνικής μουσικής μπορούσαν να συνυπάρξουν με την ευρωπαϊκή αρμονία, έτσι και οι εξευρωπαϊστές της μουσικής θα ωφελούνταν σημαντικά από τους υποστηρικτές της παράδοσης. Τοποθετώντας στα «αντίπαλα στρατόπεδα» δύο φορείς που είχαν ιδρυθεί το 1873, το Ωδείο Αθηνών και τον Εκκλησιαστικό Μουσικό Σύλλογο της Αθήνας¹⁵⁶, υποστηρίζει ότι η μεταξύ τους συνεργασία θα μπορούσε να αποβεί προς το συμφέρον της ελληνικής μουσικής:

Δύο ιδρύματα χρήσιμα, που προτείνουν όμως στόχους εκ διαμέτρου αντίθετους, χωρίς κανένα σημείο επαφής και κανένα σύνδεσμο μεταξύ τους, βλάπτονται και δεν

¹⁵³ L.A. Bourgaault-Ducoudray, *Souvenirs d'une mission musicale en Grèce et en Orient*, ό.π., σελ. 5.

¹⁵⁴ ό.π.

¹⁵⁵ ό.π., σελ. 9.

¹⁵⁶ Ο Εκκλησιαστικός Μουσικός Σύλλογος της Αθήνας, στον οποίο αναφέρεται ο Bourgaault-Ducoudray, ιδρύθηκε το 1873 και διαλύθηκε το 1889 λόγω οικονομικών δυσχεριών. Βλ. Καίτη Ρωμανού, *Εθνικής Μουσικής Περιήγησις*, ό.π., σελ. 87, υποσημείωση 30.

παράγουν όλα όσα θα μπορούσαν να πετύχουν. [...] Ο δρόμος της γονιμότητας είναι ο συμβιβασμός των δύο¹⁵⁷.

Ο Bourgault-Ducoudray ήθελε να επισκεφθεί και άλλα μέρη της Ελλάδας για να μελετήσει την διαφοροποίηση του ύφους των δημοτικών τραγουδιών. Όμως τα σχέδιά του να επισκεφθεί την Ήπειρο και την Πελοπόννησο ματαιώθηκαν εξαιτίας της κακοκαιρίας που επικρατούσε και ήταν απαγορευτική για οποιοδήποτε ταξίδι πριν από τον Απρίλιο, αλλά και λόγω της Σαρακοστής, εποχή κατά την οποία οι Έλληνες απέιχαν από οποιαδήποτε εκδήλωση που περιελάμβανε χορό ή τραγούδι¹⁵⁸. Ο Bourgault-Ducoudray θεώρησε αυτά τα πρακτικής φύσεως εμπόδια ως ευκαιρία να μελετήσει την εκκλησιαστική μουσική των Ελλήνων και να λύσει όσες απορίες είχε γύρω από τη θεωρία της. Γι' αυτό αποφάσισε να επισκεφθεί τη Σμύρνη και την Κωνσταντινούπολη, πόλεις όπου πίστευε ότι υπήρχε ακμάζουσα η παράδοση της ελληνικής εκκλησιαστικής μουσικής.

Η άφιξή του στη Σμύρνη τοποθετείται από τον ίδιο κατά τα τέλη Μαρτίου του 1875. Ως ιδιαίτερης σημασίας γεγονός καταγράφει τη γνωριμία του με τον υποπρόξενο της Γαλλίας στη Σμύρνη, Laffon και τη σύζυγό του, Κύπρια στην καταγωγή, από την οποία κατέγραψε τα περισσότερα από τα κομμάτια της συλλογής του *Τριάντα δημοτικές μελωδίες της Ελλάδας και της Ανατολής*¹⁵⁹. Οι βασικότερες μουσικές εμπειρίες του Bourgault-Ducoudray από τη Σμύρνη αφορούν την ακρόαση δύο λαϊκών τραγουδιστών, ενός Έλληνα και ενός Αρμενίου, και ενός εκκλησιαστικού χορού.

Ο Έλληνας λαϊκός τραγουδιστής αναφέρεται από τον Bourgault-Ducoudray με το όνομά του. Ο «Γεράσιμος» εντυπωσίασε τον Bourgault-Ducoudray επειδή τραγουδούσε χωρίς οργανική συνοδεία και έφτανε νότες εξαιρετικά ψηλές για έναν τενόρο της ευρωπαϊκής λυρικής μουσικής. Σε αυτές τις ψηλές νότες, ο Bourgault-Ducoudray εντοπίζει ένα ιδιαίτερο μουσικό χαρακτηριστικό της Ανατολής:

Αυτή η προτίμηση για τις υψηλότερες νότες της φωνής του τενόρου υπάρχει σε ολόκληρη την Ανατολή. Αφαιρεί από το τραγούδι κάθε στοιχείο εσωτερικότητας και του δίνει κάτι από τη βία της κραυγής¹⁶⁰.

Ωστόσο δεν κατατάσσει το Γεράσιμο στους ανατολίτες τραγουδιστές, καθώς παρατηρεί ότι οι Ανατολίτες ενδιαφέρονται περισσότερο για την δεξιοτεχνία της

¹⁵⁷ L.A. Bourgault-Ducoudray, *Souvenirs d'une mission musicale en Grèce et en Orient*, ό.π., σελ. 9.

¹⁵⁸ ό.π., σελ. 11.

¹⁵⁹ Τα εικοσιένα από τα συνολικά τριάντα τραγούδια της συλλογής αυτής του L.A. Bourgault-Ducoudray του έχουν τραγουδηθεί από την Mme Laffon.

¹⁶⁰ L.A. Bourgault-Ducoudray, *Souvenirs d'une mission musicale en Grèce et en Orient*, ό.π., σελ. 13.

φωνής, παρά για το πάθος, ενώ ο Γεράσιμος, ως Έλληνας, εκφράζει μέσα από το τραγούδι τα συναισθήματά του στον υπέρτατο βαθμό. Η σύγκριση ελληνικού και ανατολίτικου τρόπου εκτέλεσης των τραγουδιών φαίνεται να προήλθε από την παρακολούθηση ενός Αρμενίου τραγουδιστή, του Karabet. Ο Karabet αναφέρεται ως ηλικιακά νεότερος από τον Γεράσιμο. Το τραγούδι του συνοδευόταν από μουσικά όργανα, όπως το βιολί και το σαντούρι¹⁶¹, και σύμφωνα με τον Bourgaault-Ducoudray αποτελούσε ένα δείγμα αρκετά κοντινό στο μουσικό γούστο των κατοίκων της Ανατολής¹⁶². Το ιδεώδες του ανατολίτικου τραγουδιού προσδιορίζεται από τον Bourgaault-Ducoudray ως «μία ευκινήσια του λάρυγγα και μία δεξιοτεχνία της επιγλωττίδας, άξια να συγκριθεί με τις ικανότητες του καλύτερου αηδονιού»¹⁶³.

Θα μπορούσαμε να πούμε ότι η πιο συγκλονιστική εμπειρία του Bourgaault-Ducoudray κατά την παραμονή του στη Σμύρνη ήταν η ακρόαση μίας εκτέλεσης βυζαντινής μουσικής που διηύθυνε ο Μισαήλ Μισαηλίδης, πρωτοψάλτης του ναού του Αγίου Δημητρίου. Ο Μισαηλίδης περιγράφεται από τον Bourgaault-Ducoudray ως άνδρας σπάνιας μόρφωσης και ικανοτήτων, ο οποίος παράλληλα είχε κατανοήσει τα οφέλη που θα προέκυπταν από τη σύζευξη ανατολικού και δυτικού μουσικού πολιτισμού¹⁶⁴.

Ο Bourgaault-Ducoudray έφυγε από τη Σμύρνη με προορισμό την Κωνσταντινούπολη έχοντας αποκομίσει εξαιρετικά θετικές εντυπώσεις από τη φιλοξενία των κατοίκων της. Στην Κωνσταντινούπολη ήλπιζε να ακούσει καλές εκτελέσεις βυζαντινής μουσικής και να συμπληρώσει τις γνώσεις του σχετικά με αυτήν. Ωστόσο, το κείμενό του εκφράζει την απογοήτευσή του για τη διάψευση των προσδοκιών του:

Η εκτέλεση του μέλους στην πατριαρχική εκκλησία μου φάνηκε κατώτερη όχι μόνο από αυτή του Αγίου Δημητρίου της Σμύρνης, αλλά κατώτερη του μέσου όρου των εκτελέσεων που ακούει κανείς στην Αθήνα. Πουθενά αλλού οι ισοκράτες δεν είναι τόσο άκαρδοι για τη φωνή των ψαλτών που συνοδεύουν και για το αυτί του κοινού¹⁶⁵.

Την απογοήτευσή του αντιστάθμισε η γνωριμία του με δύο σημαντικές προσωπικότητες της Κωνσταντινούπολης, τον αρχιμανδρίτη Γερμανό Αφθονίδα και

¹⁶¹ Στο πρωτότυπο κείμενο παρατίθεται ως «santur», ονομασία που διατηρεί και η Καίτη Ρωμανού στη μετάφρασή της. Πβ. L.A. Bourgaault-Ducoudray, *Souvenirs d'une mission musicale en Grèce et en Orient*, ό.π., σελ. 14-15 και Λ.Α. Μπουργκώ-Ντυκουντραί, «Αναμνήσεις από μία μουσική αποστολή στην Ελλάδα και την Ανατολή», ό.π., σελ. 96 και υποσημείωση σελ. 88.

¹⁶² L.A. Bourgaault-Ducoudray, *Souvenirs d'une mission musicale en Grèce et en Orient*, ό.π., σελ. 14.

¹⁶³ ό.π.

¹⁶⁴ ό.π., σελ. 17.

¹⁶⁵ ό.π., σελ. 18.

τον ποιητή Ηλία Τανταλίδη. Οι δύο αυτοί λόγοι υπαγόρευαν στον Bourgaault-Ducoudray όσους ύμνους είχαν κινήσει το ενδιαφέρον του, παρέχοντάς του παράλληλα όσες διευκρινίσεις του ήταν απαραίτητες. Ο Bourgaault-Ducoudray ομολογεί ότι ο Αφθονίδης, χάρη στη γνώση της γαλλικής γλώσσας και της ευρωπαϊκής μουσικής, τον βοήθησε σημαντικά στην κατανόηση της βυζαντινής μουσικής, προσπαθώντας παράλληλα να τον πείσει ότι είναι δυνατόν κάποιος να εκτιμά τη βυζαντινή μουσική ταυτόχρονα με την ευρωπαϊκή. Αν και ο Bourgaault-Ducoudray δείχνει να συμφωνεί με τον Αφθονίδη, δεν αλλάζει γνώμη για την ανάγκη εισαγωγής μεταρρυθμίσεων στη βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική:

Δεν θα έπρεπε να συνάγει κανείς από το γεγονός αυτό κάποιο επιχείρημα που να ευνοεί τη διατήρηση της βυζαντινής τέχνης *όπως είναι*. Η γενική γνώμη στην Ανατολή είναι πως μία μουσική μεταρρύθμιση έχει γίνει αναγκαία¹⁶⁶.

Ο Bourgaault-Ducoudray διηγείται ότι παράλληλα με την εκκλησιαστική μουσική, μπόρεσε να ασχοληθεί και με τη συλλογή δημοτικών τραγουδιών. Μέσω της γνωριμίας του με μία βουλγαρική οικογένεια, κατέγραψε κάποιες μελωδίες, «στους αρχαίους διατονικούς τρόπους»¹⁶⁷, ενώ παράλληλα του δόθηκε η ευκαιρία να ακούσει και να συλλέξει μία ποικιλία από ηπειρώτικα τραγούδια από έναν Σύλλογο Ηπειρωτών που υπήρχε στην Κωνσταντινούπολη.

Η φιλομάθεια των Ελλήνων και η συνεχής ενασχόλησή τους με τα γράμματα και τις τέχνες εγκωμιάζονται από τον Bourgaault-Ducoudray. Ο Bourgaault-Ducoudray αναφέρεται στις προσπάθειες που κατέβαλαν για την ανάπτυξη των γραμμάτων, κυρίως μέσω του Φιλολογικού Συλλόγου της Κωνσταντινούπολης, και στην οικονομική τους συμβολή στην παιδεία του έθνους τους δαπανώντας σημαντικά ποσά για σχολεία και επιστημονικές εταιρίες. Στα θετικά χαρακτηριστικά που εντοπίζει σε αυτούς, προστίθενται η φιλόξενη διάθεσή τους, η προθυμία τους να τον βοηθήσουν στην αποστολή του με οποιονδήποτε τρόπο, καθώς και το καθολικό ενδιαφέρον για την εκκλησιαστική τους μουσική, που εκδηλώνεται ακόμα και σε άτομα νεαρής ηλικίας.

Αν και η παραμονή του στην Κωνσταντινούπολη έπρεπε να ολοκληρωθεί πριν από τη Μεγάλη Εβδομάδα, ο Bourgaault-Ducoudray αναφέρει ότι αποφάσισε να παραμείνει στην Κωνσταντινούπολη, ευελπιστώντας ότι θα άκουγε τελικά καλές εκτελέσεις βυζαντινών ύμνων:

¹⁶⁶ ό.π. σελ. 21.

¹⁶⁷ ό.π. Πβ. Παράρτημα 1.

Υπολόγιζα στην αξία των ύμνων της Μεγάλης Εβδομάδας, που είχαν τη φήμη ότι είναι οι ωραιότεροι της ελληνικής λειτουργίας και στην ιδιαίτερη φροντίδα που θα έπρεπε να αποδοθεί στην ερμηνεία τους στα πλαίσια αυτών των επίσημων τελετουργιών, προκειμένου να αλλάξει η αρχική μου εντύπωση¹⁶⁸.

Ωστόσο η αρχική εντύπωση του Bourgault-Ducoudray δεν φαίνεται να διαφοροποιήθηκε ούτε στο ελάχιστο, καθώς η μοναδική θετική ανάμνησή του από τη Μεγάλη Εβδομάδα στην Κωνσταντινούπολη ήταν η φυσική ομορφιά της διαδρομής προς τον πατριαρχικό ναό στο Φανάρι.

Η επιστροφή του Bourgault-Ducoudray στην Αττική δικαιολογείται από την επιθυμία του να γνωρίσει και τα μη θρησκευτικά έθιμα της γιορτής του Πάσχα. Για το λόγο αυτό αποφάσισε να φύγει από την Κωνσταντινούπολη, προκειμένου να βρεθεί έγκαιρα στα Μέγαρα και να προλάβει τους παραδοσιακούς εορτασμούς που τελούνταν εκεί την Παρασκευή και την Κυριακή μετά το Πάσχα.

Το φυσικό περιβάλλον των Μεγάρων, η ομορφιά των νεαρών Μεγαριτισσών, αλλά και οι καθημερινές εργασίες, όπως το πλύσιμο των ρούχων, που συχνά συνθέτουν ένα «ομηρικό θέαμα»¹⁶⁹, περιγράφονται με πολλές λεπτομέρειες στο κείμενο του Bourgault-Ducoudray. Ένα μεγάλο τμήμα της αφήγησής του αφιερώνεται στην περιγραφή των παραδοσιακών χορών, του χορού της Τράτας και του πηδηκτού.

Ο χορός της Τράτας, που αποτελούσε τον βασικό χορό των συγκεκριμένων εκδηλώσεων, θεωρείται από τον Bourgault-Ducoudray κατάλοιπο της αρχαιότητας:

Ο χορός αυτός θα πρέπει να είναι πολύ αρχαίος, όπως είναι όλοι οι χορωδιακοί χοροί.

Ίσως να υπήρχε, σαν γραφική διασκέδαση, στις γιορτές του Ποσειδώνα¹⁷⁰.

Οι χοροί αυτοί περιγράφονται από τον Bourgault-Ducoudray ως συνοδευόμενοι αποκλειστικά από το τραγούδι των ιδίων των χορευτριών. Το τραγούδι τους χαρακτηρίζεται εξαιρετικά απλό ως προς τα ρυθμικά σχήματα και τις κινήσεις που το συνοδεύουν, και λειτουργεί αντιθετικά προς τον πλούτο της ενδυμασίας των χορευτριών.

Φεύγοντας από την Ελλάδα, ο Bourgault-Ducoudray αισθάνθηκε ότι δεν μπόρεσε να ερευνήσει «παρά ένα μέρος αυτής της ευγενικής και ενδιαφέρουσας χώρας»¹⁷¹. Κατά το ταξίδι της επιστροφής του παρατήρησε ότι στα τραγούδια αλβανόφωνων

¹⁶⁸ L.A. Bourgault-Ducoudray, *Souvenirs d'une mission musicale en Grèce et en Orient*, ό.π., σελ. 26.

¹⁶⁹ L.A. Bourgault-Ducoudray, *Souvenirs d'une mission musicale en Grèce et en Orient*, ό.π., σελ. 27: «un spectacle vraiment homérique».

¹⁷⁰ ό.π., σελ. 28.

¹⁷¹ ό.π., σελ. 29.

μεταναστών από την Καλαβρία περιέχονταν εναρμονισμένοι οι «αρχαίοι τρόποι» των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών:

Ποτέ μέχρι τώρα δεν μου είχε τύχει ν' ακούσω πολυφωνία εφαρμοσμένη στην ανατολίτικη τροπικότητα. Είναι άραγε στην επαφή με την Ιταλία που οφειλόταν αυτό το πάντρεμα; Μέχρι τότε δεν είχα δει στην ιταλική επιρροή παρά ένα στοιχείο καταστροφικό των αρχαίων τρόπων. Αυτή τη φορά, η σύγχρονη επιρροή δεν τα είχε σκοτώσει, αλλά, αντίθετα, είχε *γονιμοποιήσει* το αρχαίο στοιχείο¹⁷².

Ο Bourgault-Ducoudray είχε δει μία σημαντική διαφοροποίηση ως προς τον μουσικό πολιτισμό περιοχών της Μεσογείου, όπως η Κορσική και η Μασσαλία σε σχέση με την υπόλοιπη Ευρώπη. Στη διαφοροποίηση αυτή εντόπιζε ελληνικά στοιχεία, όπως φαίνεται από την κατακλείδα του κειμένου του:

Ένας Κορσικανός στον οποίο είχα παίξει στην Αθήνα μερικές από τις μελωδίες που είχα καταγράψει, θυμήθηκε πως αρκετές από αυτές τις είχε ακούσει να τραγουδιούνται στην πατρίδα του. Το γεγονός αυτό εξηγείται εύκολα από την ύπαρξη μιας ελληνικής αποικίας που ιδρύθηκε στην Κορσική εδώ και διακόσια ή τριακόσια χρόνια¹⁷³.

Σύμφωνα με άρθρο της Στέλλας Κουρμπανά, δημοσιευμένο στο περιοδικό *Μουσικός Ελληνομνήμων*¹⁷⁴, υπάρχει σημαντική πιθανότητα ο Κορσικανός που αναφέρεται από τον Bourgault-Ducoudray σε αυτό το σημείο να είναι ο Αντώνιος Τζανετάκης Στεφανόπολι (1839-1913), ο οποίος είχε γεννηθεί στην Κορσική και είχε γαλλική υπηκοότητα. Η οικογένεια του Στεφανόπολι είχε καταγωγή από τη Μάνη και είχε μεταναστεύσει στην Κορσική κατά το 1675-1676. Ο Στεφανόπολι υπήρξε αρχισυντάκτης της γαλλόφωνης αθηναϊκής εφημερίδας *Le Messenger d'Athènes*¹⁷⁵, ενώ είχε εργαστεί και ως καθηγητής γαλλικών στην Αθήνα. Η επιστολή του Bourgault-Ducoudray προς τον Στεφανόπολι μαρτυρά μία αρκετά μεγάλη οικειότητα απέναντί του.

¹⁷² ό.π., σελ. 30.

¹⁷³ ό.π. Ο Bourgault-Ducoudray εννοεί τους Έλληνες από τη Μάνη που μετανάστευσαν στην Κορσική στα χρόνια της Τουρκοκρατίας, προκειμένου να αποφύγουν τον τουρκικό ζυγό. Σε αυτούς ανήκε και η οικογένεια του Αντωνίου Τζανετάκη Στεφανόπολι [βλ. παρακάτω].

¹⁷⁴ Στέλλα Κουρμπανά, «Μια άγνωστη επιστολή του Bourgault-Ducoudray», *Μουσικός Ελληνομνήμων*, Ιόνιο Πανεπιστήμιο-Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Τεύχος 6, Μάιος-Αύγουστος 2010, σελ. 3-9.

¹⁷⁵ *Ο Αγγελιοφόρος των Αθηνών.

3.1.4. *Trente mélodies populaires de Grèce et d'Orient*

Η συλλογή *Trente mélodies populaires de Grèce et d'Orient*¹⁷⁶ περιέχει κυρίως τις μελωδίες που ο Bourgault-Ducoudray κατέγραψε στη Σμύρνη από την κυρία Laffon, σύζυγο του Γάλλου υποπρόξενου, καθώς και κάποιες από εκείνες που κατέγραψε στην Αθήνα. Ο ίδιος την προσδιορίζει ως «πρώτο τεύχος»¹⁷⁷, έχοντας πιθανότατα υπόψη του να εκδώσει σε επόμενα τεύχη και τις υπόλοιπες μελωδίες που συνέλεξε κατά τη διάρκεια της αποστολής του. Αν και η καταγραφή μεγαλύτερου αριθμού μελωδιών από αυτές που συμπεριελήφθησαν στην συλλογή του γίνεται γνωστή μέσα από την αφήγηση των *Αναμνήσεών* του, ο Bourgault-Ducoudray αναφέρεται σε αυτή και στον πρόλογο των *Τριάντα ελληνικών μελωδιών*:

Αυτή η συλλογή βρίσκεται πολύ μακριά από το να περιέχει όλα τα δημοτικά τραγούδια που μεταφέραμε από την αποστολή μας στην Ελλάδα και την Ανατολή. [...] Δεν περιέχει κανένα από τα δημοτικά τραγούδια που καταγράψαμε στην Κωνσταντινούπολη, ούτε κάποιον από τους πολλούς χορευτικούς σκοπούς που συλλέξαμε στην Κωνσταντινούπολη, στη Σμύρνη, στην Αθήνα και στα Μέγαρα¹⁷⁸.

Μία εύλογη απορία θα ήταν το γιατί ο Bourgault-Ducoudray δεν δημοσίευσε και το υπόλοιπο υλικό που συνέλεξε. Η ερώτηση αυτή δεν είναι εύκολο να απαντηθεί, καθώς δεν υπάρχουν σαφή στοιχεία που να προσδιορίζουν τα κριτήρια επιλογής του Bourgault-Ducoudray. Τη δυσκολία κατανόησης της αξιολογικής του μεθόδου επιτείνει και το γεγονός ότι δεν έχουν ακόμη βρεθεί τα σημειωματάρια που περιείχαν την αρχική καταγραφή όλων των μελωδιών που κίνησαν το ενδιαφέρον του¹⁷⁹.

Μία υπόθεση που θα μπορούσε να γίνει στο σημείο αυτό είναι ότι πιθανόν ο Bourgault-Ducoudray να επέλεξε αρχικά να παρουσιάσει στο γαλλικό κοινό το αισθητικά πιο κοντινό σε αυτό κομμάτι του υλικού του. Αυτό ίσως να μην ήταν τα τραγούδια των εκπροσώπων του απλού λαού, παρόλο που συμπεριέλαβε λίγα από αυτά στη συλλογή του, αλλά οι ελληνικές δημοτικές μελωδίες που τραγούδησε η

¹⁷⁶ *Τριάντα δημοτικές μελωδίες της Ελλάδας και της Ανατολής.

¹⁷⁷ L.A. Bourgault-Ducoudray, *Trente melodies populaires de Grèce et d'Orient*, ό.π., σελ. 7: «Αυτό το πρώτο τεύχος περιέχει σχεδόν όλες τις δημοτικές μελωδίες που καταγράψαμε στη Σμύρνη, και μόνο μερικές από αυτές που καταγράψαμε στην Αθήνα».

¹⁷⁸ L.A. Bourgault-Ducoudray, *Trente melodies populaires de Grèce et d'Orient*, ό.π., σελ. 7: «Ce recueil ne contient pas, à beaucoup près, tous les chants populaires que nous avons rapportés de notre mission en Grèce et en Orient. [...] Il ne contient aucune des chansons populaires que nous avons notées à Constantinople, ni aucun des nombreux airs de danse que nous avons recueillis à Constantinople, à Smyrne, à Athènes et à Megare».

¹⁷⁹ Bruno Bossis, ό.π., σελ. 225.

Κύπρια σύζυγος του Γάλλου προξένου, η οποία ζούσε σε ένα κοσμοπολίτικο περιβάλλον και ήταν φορέας του ίδιου πολιτισμού με το κοινό στο οποίο απευθυνόταν ο Bourgault-Ducoudray. Θέλοντας να μυήσει το γαλλικό κοινό στην ιδιαιτερότητα των κλιμάκων της ελληνικής μουσικής, ίσως να επέλεξε τα δείγματα του υλικού του που θα του ήταν περισσότερο προσιτά.

Επιπλέον, το γεγονός ότι δεν δημοσίευσε το υπόλοιπο υλικό που συνέλεξε σχετίζεται και με τη μουσική αποστολή που πραγματοποίησε στη Βρετάνη το 1885, όπου διαπίστωσε μία παράλληλη επιβίωση των κλιμάκων της ελληνικής μουσικής¹⁸⁰. Με τον τρόπο αυτό φαίνεται να οδηγήθηκε στη δημοσίευση μελωδιών της Βρετάνης, αντί των υπολοίπων ελληνικών δημοτικών μελωδιών που είχε καταγράψει:

Το 1876, επιστρέφοντας από μία μουσική αποστολή στην Ελλάδα και την Ανατολή, δημοσίευσα μία συλλογή από «Τριάντα δημοτικές μελωδίες». Αυτό το τεύχος έπρεπε να έχει μία συνέχεια. Προκειμένου να παραδώσω στο κοινό ένα δεύτερο τεύχος με ελληνικά τραγούδια, του υποβάλλω σήμερα μία συλλογή από τραγούδια της Βρετάνης. [...] αυτή η δεύτερη συλλογή έχει μία στενή σύνδεση με την πρώτη: είναι η λογική της συνέπεια¹⁸¹.

Ο πρόλογος [Préface] και η εισαγωγή [Introduction] των *Τριάντα δημοτικών μελωδιών της Ελλάδας και της Ανατολής* καταλαμβάνουν συνολικά δεκαεπτά σελίδες. Στον πρόλογο εξηγούνται οι λόγοι που οδήγησαν τον Bourgault-Ducoudray στη δημιουργία της συγκεκριμένης συλλογής και δίνονται βοηθητικές πληροφορίες για την κατανόηση του περιεχομένου της. Η εισαγωγή που ακολουθεί αποτελεί στην ουσία ένα εκτεταμένο θεωρητικό-επεξηγηματικό κεφάλαιο. Σε αυτήν περιγράφεται διεξοδικά ο τρόπος σχηματισμού των «διατονικών κλιμάκων»¹⁸² και η χρήση τους στην αρχαία μουσική, στο γρηγοριανό μέλος, στην βυζαντινή μουσική και στο δημοτικό τραγούδι. Ο Bourgault-Ducoudray θεωρεί αυτό το κεφάλαιο απόλυτα συμβατό με τον χαρακτήρα του συγγράμματός του, που προσδιορίζεται περισσότερο ως αισθητικός, παρά ως θεωρητικός¹⁸³.

Στον πρόλογο ο Bourgault-Ducoudray τονίζει ότι οι μελωδίες που περιλαμβάνονται στη συλλογή του δεν είχαν έως τότε αποτυπωθεί γραπτά, εκτός από τρεις που είχαν καταγραφεί σε ανατολική σημειογραφία¹⁸⁴. Διευκρινίζει επίσης ότι το κίνητρό του

¹⁸⁰ Για περισσότερες πληροφορίες, βλ. L.A. Bourgault-Ducoudray, *Trente mélodies populaires de Basse-Bretagne*, Lemoine, Παρίσι, 1885.

¹⁸¹ L.A. Bourgault-Ducoudray, *Trente mélodies populaires de Basse-Bretagne*, ό.π., σελ. 1.

¹⁸² Βλ. Παράρτημα 1.

¹⁸³ L.A. Bourgault-Ducoudray, *Trente mélodies populaires de Grèce et d'Orient*, ό.π., σελ. 9.

¹⁸⁴ ό.π.

για να τις καταγράψει και να τις καταστήσει γνωστές στο δυτικοευρωπαϊκό φιλόμουσο κοινό ήταν οι κλίμακες της αρχαιότητας¹⁸⁵ που εντόπισε σε αυτές:

Αυτό που μπορούμε να διαπιστώσουμε είναι ότι οι περισσότερες από αυτές τις μελωδίες, ακόμα και αν υποθέσουμε (γεγονός που δεν αποδεικνύεται) ότι δεν είναι πολύ παλιές, είναι δομημένες βάσει των αρχαίων κλιμάκων¹⁸⁶.

Ο Bourgault-Ducoudray πιστεύει ότι οι κλίμακες της αρχαιότητας υπήρχαν μεν και στα γρηγοριανά μέλη, χωρίς όμως τη ζωντάνια που εντόπιζε στα ελληνικά δημοτικά τραγούδια:

Στη Δύση βρίσκουμε τη χρήση των κλιμάκων αυτών στις μελωδίες του γρηγοριανού μέλους· αλλά αυτές, στερημένες σήμερα από τον αρχικό ρυθμό και χαρακτήρα τους μοιάζουν με μούμιες αν τις συγκρίνουμε με τις ζωντανές μελωδίες της Ανατολής¹⁸⁷.

Αναφερόμενος στα κριτήρια βάσει των οποίων εντάχθηκαν οι συγκεκριμένες τριάντα μελωδίες στη συλλογή του, επισημαίνει την «ευλυγισία του μελωδικού περιγράμματος»¹⁸⁸, την «ανεξαρτησία του ύφους τους»¹⁸⁹ και τον ασυνήθιστο για τα ευρωπαϊκά δεδομένα ρυθμό τους, ο οποίος αποδόθηκε γραπτά με συχνές αλλαγές της μετρικής ένδειξης¹⁹⁰.

Ωστόσο, οι συχνές εναλλαγές του μέτρου, παραδείγματος χάρι από 2/4 σε 3/4, και από 3/4 σε 4/4, πιθανόν να μην αποτύπωσαν με την απαιτούμενη ακρίβεια τα πενταμερή και επταμερή μέτρα. Αυτό επισημαίνεται και από τον Charles Levêque, ιδρυτικό μέλος της Association pour l'encouragement des études grecques, ο οποίος σε σειρά άρθρων του αφιερωμένων στην ελληνική μουσική¹⁹¹, παρατηρεί ότι ο ρυθμός των μελωδιών της συλλογής δεν αποδίδεται με φυσικότητα. Ως παράδειγμα αναφέρει μία μελωδία που είχε ακούσει κατά την παραμονή του στην Ελλάδα υπό την ονομασία «σμυρναϊκός συρτός»¹⁹²:

Το μέτρο άλλαζε δύο ή τρεις φορές· ο ρυθμός ήταν γεμάτος από ανομοιομορφίες, άλλοτε μελαγχολικές και αργές, και άλλοτε γρήγορες, πάντοτε χαριτωμένες. Ο κ.

¹⁸⁵ Βλ. Παράρτημα 1.

¹⁸⁶ L.A. Bourgault-Ducoudray, *Trente mélodies populaires de Grèce et d'Orient*, ό.π., σελ. 7.

¹⁸⁷ ό.π.

¹⁸⁸ Στο πρωτότυπο: «la souplesse de leurs contours», L.A. Bourgault-Ducoudray, *Trente mélodies populaires de Grèce et d'Orient*, ό.π., σελ. 8.

¹⁸⁹ Στο πρωτότυπο: «l'indépendance de leur allure», L.A. Bourgault-Ducoudray, ό.π.

¹⁹⁰ ό.π.: «Très souvent, pour traduire ces rythmes par l'écriture, nous avons dû, dans le même air, entremêler des mesures différentes». [Πολύ συχνά, για να μεταφράσουμε αυτούς τους ρυθμούς μέσω της γραφής, είμαστε υποχρεωμένοι, μέσα στην ίδια μελωδία, να συνδυάσουμε διαφορετικά μέτρα].

¹⁹¹ Charles Levêque, «Les mélodies grecques», *Journal des Savants*, Παρίσι, 1879.

¹⁹² Δεν καταφέραμε να ταυτίσουμε τον «σμυρναϊκό συρτό» με κάποια από τις μελωδίες της συλλογής, καθώς ούτε ο Bourgault-Ducoudray αναφέρει αυτό το όνομα, ούτε ο Levêque παραθέτει τον αριθμό της μελωδίας που άκουσε.

Bourgault-Ducoudray του έχει προσδώσει ένα ύφος υπερβολικά αποφασιστικό, υπερβολικά κανονιστικό, θα έλεγα σχεδόν υπερβολικά στρατιωτικό¹⁹³.

Για την εναρμόνιση των μελωδιών, ο Bourgault-Ducoudray ομολογεί ότι θέλησε να σεβαστεί τις τροπικές κλίμακες και να προσαρμόσει σε αυτές την αρμονία, έχοντας ως απώτερο στόχο να αποδώσει την κάθε μελωδία σχεδόν «φωτογραφικά»¹⁹⁴. Η θεωρία της «υποταγής» της αρμονίας στις τροπικές κλίμακες ήταν ήδη γνωστή στη Γαλλία από τη διδασκαλία του Jean Louis Niedermeyer. Ο Niedermeyer πίστευε ότι οι μελωδίες με τροπικό χαρακτήρα θα έπρεπε μιν να εναρμονίζονται, αλλά με ιδιαίτερη προσοχή και σεβασμό απέναντι σε αυτή την ιδιαιτερότητά τους¹⁹⁵. Σε αυτό το πνεύμα, ο Bourgault-Ducoudray θεωρούσε ότι μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν όλα τα είδη και οι ακολουθίες των συγχορδιών, αρκεί να διατηρούνταν ο «τροπικός»¹⁹⁶ χαρακτήρας του μουσικού κειμένου:

Οι μόνες αρμονίες που θεωρήσαμε απαγορευμένες είναι αυτές που ο χαρακτήρας τους φάνηκε να αντιτίθεται στο τροπικό ύφος που ενυπάρχει στη μελωδία και που έπρεπε να αποδώσουμε αρμονικά»¹⁹⁷.

Η εναρμόνιση των μελωδιών και η έκδοσή τους έγινε από τον Bourgault-Ducoudray και για να δώσει ένα επιπλέον στήριγμα στην επιχειρηματολογία του για τη σύζευξη ανατολικού και δυτικού μουσικού πολιτισμού. Ο Bourgault-Ducoudray κρίνει σκόπιμο να αναφερθεί στις προσδοκίες του στα πλαίσια του προλόγου:

Είθε να μπορέσουμε να φέρουμε στην επιφάνεια ό,τι γόνιμο υπάρχει στην εφαρμογή της πολυφωνίας στις ανατολικές κλίμακες! [...] Ο καρπός αυτής της διεύρυνσης θα ήταν η προσφορά στους δυτικούς μουσικούς εντελώς καινούργιων πηγών έκφρασης και χρωμάτων που δεν έχουμε ακόμη εντοπίσει στην μουσική παλέτα¹⁹⁸.

Παρακάτω, ο Bourgault-Ducoudray αποκαλύπτει μία από τις πηγές που επηρέασαν σημαντικά την μουσικοθεωρητική του σκέψη αναφορικά με την ελληνική μουσική. Πρόκειται για το έργο του Βέλγου μουσικολόγου, François Auguste Gevaert¹⁹⁹,

¹⁹³ Charles Levêque, «Les mélodies grecques», *Journal des Savants*, Παρίσι, 1879, σελ. 92-93.

¹⁹⁴ Στο πρωτότυπο: «Nous nous sommes attaché, en notant chaque air, à le reproduire tel que nous l'attendons, à le photographier pour ainsi dire [...]», L.A. Bourgault-Ducoudray, *Trente mélodies populaires de Grèce et d'Orient*, ό.π., σελ. 8.

¹⁹⁵ K. Kakouri, *L'harmonisation de chansons populaires grecques: l'héritage de Bourgault-Ducoudray et de Maurice Ravel*, Thèse (MA), Université de Paris IV, Sorbonne UER de Musique et Musicologie, 1991, Τόμος 1, σελ. 23.

¹⁹⁶ Βλ. Παράρτημα 1.

¹⁹⁷ L.A. Bourgault-Ducoudray, *Trente mélodies populaires de Grèce et d'Orient*, ό.π., σελ. 8.

¹⁹⁸ ό.π., σελ. 8-9.

¹⁹⁹ Πβ. Παράρτημα 1.

*Histoire et théorie de la musique dans l' Antiquité*²⁰⁰. Ο Gevaert δημοσίευσε τον πρώτο τόμο το 1875 και οι απόψεις που ανέπτυξε εκεί μοιάζουν σε μεγάλο βαθμό με αυτές του Bourgault- Ducoudray, όπως η άποψη περί «κορεσμού» και επικείμενης κατάρρευσης της έντεχνης δυτικοευρωπαϊκής μουσικής και περί της ανανεωτικής λειτουργίας που θα μπορούσε να επιτελέσει στα πλαίσιά της η αρχαία ελληνική μουσική²⁰¹:

Ποιος ξέρει άραγε αν θα έρθει μια μέρα όπου, κουρασμένη από τις βίαιες συγκινήσεις, έχοντας εξαντλήσει όλες τις δυνατότητες της νευρικής ευαισθησίας, η δυτική τέχνη θα στραφεί, για μία ακόμη φορά, προς το αρχαίο πνεύμα, για να του ζητήσει το μυστικό της ομορφιάς που παραμένει ήρεμη, απλή και πάντοτε νέα²⁰²!

Σύμφωνα με τον Gevaert, η αρχαία ελληνική μουσική εξακολουθούσε να υπάρχει μέσα από «μελωδικούς τύπους», οι οποίοι επεβίωσαν ανά τους αιώνες²⁰³, και ίσως αυτό το γεγονός να την καθιστούσε στη σκέψη του τόσο προσιτή ως πηγή ανανέωσης.

Ο πρόλογος ολοκληρώνεται με ευχαριστίες του Bourgault-Ducoudray προς όσους συνέβαλαν στην έκδοση της συλλογής του, προς τους Γάλλους μουσικολόγους Émile Ruelle²⁰⁴ και Potier de Lalaine, και προς τους Έλληνες που τον βοήθησαν κατά την διάρκεια της μουσικής αποστολής του.

Αμέσως μετά ακολουθεί η εισαγωγή [Introduction], όπου αρχικά αναπτύσσεται ο τρόπος σχηματισμού των διατονικών κλιμάκων²⁰⁵. Σύμφωνα με τον Bourgault-Ducoudray οι διατονικές κλίμακες στηρίζονται στο διάστημα τέταρτης καθαρής. Έτσι, προσδιορίζει τρία είδη διαστημάτων τετάρτης καθαρής, ανάλογα με τη θέση που κατέχει σε αυτά το ημιτόνιο, ενώ σε κάθε οκτάβα εντοπίζει δύο τέταρτες καθαρές και έναν τόνο. Τα τρία είδη διαστημάτων τετάρτης καθαρής εντοπίζονται σε τρεις αντίστοιχες «γενεσιουργές οκτάβες»²⁰⁶, βάσει των οποίων σχηματίζονται όλες οι διατονικές κλίμακες. Κάθε διατονική κλίμακα αποτελείται από δύο διαστήματα τετάρτης όπου το ημιτόνιο βρίσκεται στην ίδια θέση, τα οποία χωρίζονται μεταξύ τους από έναν τόνο. Ο τόνος αυτός συνδέεται είτε με το πρώτο διάστημα τετάρτης

²⁰⁰ *Ιστορία και θεωρία της μουσικής της αρχαιότητας. François Auguste Gevaert, *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, 1875, Γάνδη [ανάτυπο από Georg Olms, Hildesheim, 1965].

²⁰¹ François Auguste Gevaert, *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, 1875, Γάνδη [ανάτυπο από Georg Olms, Hildesheim, 1965], Τόμος 1ος, σελ. 39.

²⁰² ό.π.

²⁰³ ό.π.

²⁰⁴ Βλ. Παράρτημα 2 και προηγουμένως, σελ. 17.

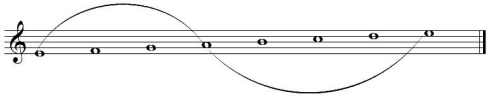
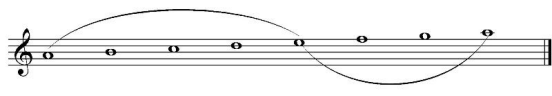
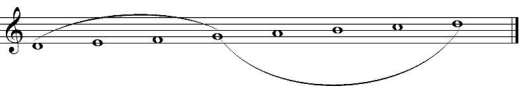
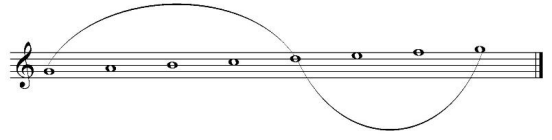
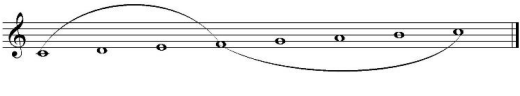
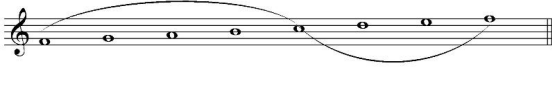
²⁰⁵ «De la formation des gammes diatoniques» [Περί του σχηματισμού των διατονικών κλιμάκων], L.A. Bourgault-Ducoudray, *Trente mélodies populaires de Grèce et d'Orient*, ό.π., σελ. 11-16.

²⁰⁶ Στο πρωτότυπο: octaves génératrices», ό.π., σελ. 12.

που βρίσκεται στην οκτάβα, και κατά συνέπεια η οκτάβα χωρίζεται σε μία 5^η και μία 4^η, είτε με το δεύτερο διάστημα τετάρτης, οπότε η οκτάβα χωρίζεται αντίστροφα σε μία 4^η και μία 5^η. Αντιστρέφοντας τη διαδοχή της 4^{ης} και της 5^{ης} στις νέες κλίμακες που προκύπτουν κάθε φορά, σχηματίζονται συνολικά δώδεκα διατονικές κλίμακες. Ο Bourgaault-Ducoudray διευκρινίζει επ' αυτού:

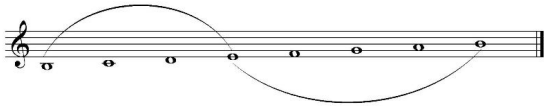


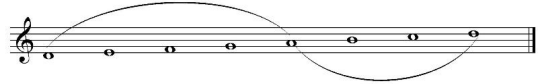


Δεν γίνεται να υπάρχουν περισσότερες από δώδεκα: διότι δεν υπάρχουν παρά τρία είδη τέταρτης, από τα οποία δημιουργούνται οι γενεσιουργές οκτάβες, και, με καθεμιά από αυτές δεν μπορούμε να σχηματίσουμε παρά μόνο τέσσερις κλίμακες²⁰⁷.

Έπειτα παραθέτει έναν πίνακα με τις δώδεκα διατονικές κλίμακες. Οι κλίμακες διαφοροποιούνται μεταξύ τους είτε βάσει της σύνθεσης των διαστημάτων τους, είτε βάσει της τομής της οκτάβας, ενώ παράλληλα τούς αποδίδονται «ιδιαιτερες εκφραστικές ιδιότητες»²⁰⁸. Έτσι, οι δώδεκα διατονικές κλίμακες παρατίθενται σε δύο στήλες ως εξής:

Δώριος τρόπος (αριθμητική διαίρεση)	Υποδώριος τρόπος
	
Φρύγιος	Υποφρύγιος
	
Λύδιος	Υπολύδιος
	

²⁰⁷ ό.π., σελ. 15.

²⁰⁸ ό.π., σελ. 16.

<p>Μιξολύδιος</p> 	<p>Δώριος (αρμονική διαίρεση)</p> 
<p>Λοκρικός του Westphal</p> 	<p>Διαίρεση της οκτάβας του ρε, μη χρησιμοποιούμενη κατά την αρχαιότητα.</p> 
<p>Διαίρεση της οκτάβας του σολ, μη χρησιμοποιούμενη κατά την αρχαιότητα</p> 	<p>Διαίρεση της οκτάβας του ντο, μη χρησιμοποιούμενη κατά την αρχαιότητα</p> 

Αμέσως μετά οι διατονικές κλίμακες του πίνακα συνδέονται νοηματικά με τη μουσική των αρχαίων Ελλήνων²⁰⁹, στην οποία, σύμφωνα με τον Bourgault-Ducoudray, χρησιμοποιούνταν μόνο επτά από αυτές. Οι κλίμακες που χρησιμοποιούνται στην αρχαία ελληνική μουσική αναφέρονται ως «τρόποι» [modes]. Κάθε «τρόπος» προσδιορίζεται με μία αρχαιοελληνικής προέλευσης ονομασία: δώριος, υποδώριος, φρύγιος, υποφρύγιος, λύδιος, υπολύδιος και μιξολύδιος²¹⁰. Για τον λεγόμενο «λοκρικό τρόπο», που περιλαμβάνεται στον πίνακα, ο Bourgault-Ducoudray εξηγεί ότι δεν χρησιμοποιείτο συχνά από τους αρχαίους και ότι η «γενεσιουργός του κλίμακα» [Διαίρεση της οκτάβας του ρε, μη χρησιμοποιούμενη κατά την αρχαιότητα] άρχισε να χρησιμοποιείται γύρω στα τέλη του Μεσαίωνα. Για τον ευρωπαϊκό μείζονα τρόπο, ο οποίος επίσης χαρακτηρίζεται μη χρησιμοποιούμενος κατά την αρχαιότητα, ο Bourgault-Ducoudray προτείνει τον σχηματισμό του βάσει της «αρχαίας θεωρίας», στα πλαίσια της οποίας το συνημμένο

²⁰⁹ «Gammes diatoniques usitées chez les anciens» [Διατονικές κλίμακες χρησιμοποιούμενες από τους αρχαίους], ό.π., σελ. 17.

²¹⁰ ό.π.

σύστημα εφαρμόζεται στην υπολύδια οκτάβα [αντικατάσταση του σι φυσικού από το σι ύφεση στη διαδοχή φα-σολ-λα-σι-ντο-ρε-μι-φα’].

Αν και οι όροι της αρχαίας ελληνικής μουσικής που χρησιμοποιούνται από τον Bourgault-Ducoudray δεν ανταποκρίνονται πάντοτε στα μουσικά φαινόμενα που περιγράφει, η πρότασή του για σχηματισμό του ευρωπαϊκού μείζονος τρόπου με βάση την «αρχαία θεωρία» αποτελεί ένα ακόμη δείγμα της σημασίας που απέδιδε στην αρχαία ελληνική μουσική ως ανανεωτικού παράγοντα του έντεχνου δυτικοευρωπαϊκού μουσικού ιδιώματος, σε τέτοιο βαθμό ώστε ακόμα και χαρακτηριστικά του μη σχετιζόμενα άμεσα με την αρχαία ελληνική μουσική θεωρία, να ερμηνεύονται υπό το πρίσμα της.

Οι διατονικές κλίμακες συγκρίνονται στη συνέχεια με τους τρόπους του γρηγοριανού μέλους²¹¹. Σύμφωνα με τον Bourgault-Ducoudray, οι αυθεντικοί τρόποι αντιστοιχίζονται ως προς την έκταση και τον καταληκτικό φθόγγο με τις «αρχαίες κλίμακες» που η ονομασία τους περιέχει την πρόθεση «υπό», ενώ οι πλάγιοι τρόποι μόνο ως προς την έκταση με τις υπόλοιπες από αυτές.

Οι διατονικές κλίμακες συσχετίζονται στη συνέχεια και με τους ήχους της ελληνικής εκκλησιαστικής μουσικής²¹². Στην περίπτωση αυτή η σχέση ανάμεσα στα δύο είδη κλιμάκων χαρακτηρίζεται ως δύσκολα αντιληπτή. Προκειμένου να έρθει στην επιφάνεια, κρίνεται απαραίτητο να καταργηθούν τα διαστήματα των τριών και πέντε τετάρτων του τόνου και να μετατραπούν οι βυζαντινοί ήχοι σε καθαρά διατονικούς.

Για την ελληνική εκκλησιαστική μουσική, ο Bourgault-Ducoudray αναφέρει επίσης ότι εντόπισε σε ύμνους κάποιες από τις «αρχαίες κλίμακες», χωρίς όμως να δίνει περισσότερες λεπτομέρειες σε αυτό το σημείο²¹³. Με αυτό το ζήτημα ασχολείται εκτεταμένα στο έργο του *Études sur la musique ecclésiastique grecque*²¹⁴.

²¹¹ «Des modes du Plain-Chant comparés avec les gammes diatoniques usitées dans l’Antiquité» [Περί των τρόπων του γρηγοριανού μέλους σε σύγκριση με τις διατονικές κλίμακες που χρησιμοποιούνταν κατά την αρχαιότητα], ό.π., σελ. 18. Οι τρόποι του γρηγοριανού μέλους είναι οκτώ και χωρίζονται σε πλάγιους και αυθεντικούς.

²¹² «Rapprochement entre les modes de la musique ecclésiastique grecque et les modes diatoniques antiques» [Συσχετισμός ανάμεσα στους τρόπους της ελληνικής εκκλησιαστικής μουσικής και τους αρχαίους διατονικούς τρόπους], ό.π., σελ. 19.

²¹³ ό.π.: «Αναγνωρίζουμε την υποδώρια οκτάβα στις μελωδίες του πρώτου ήχου, που συνήθως μεταφέρονται κατά μία πέμπτη προς τα κάτω και σε έναν σημαντικό αριθμό μελωδιών του πλαγίου πρώτου ήχου, - την υποφρύγια οκτάβα στην παραλλαγή του τέταρτου ήχου που έχει το σολ ως βάση (παραλλαγή άγια), - την υπολύδια οκτάβα (με ύφεση στην τέταρτη βαθμίδα), στον τρίτο ήχο και στον πλάγιο τρίτο ήχο με βάση το φα, - την δώρια οκτάβα σε αυτή την παραλλαγή του τέταρτου ήχου που ονομάζεται λέγετος, - τη φρύγια οκτάβα σε έναν μεγάλο αριθμό μελωδιών του πλαγίου πρώτου ήχου και σε αυτή την παραλλαγή του τετάρτου ήχου που έχει το ρε ως βάση, - τη λύδια οκτάβα στον πλάγιο τέταρτο ήχο, - τέλος τη μιζολύδια οκτάβα στον πλάγιο τρίτο ήχο που έχει ως βάση το σι (ήχος βαρύς)».

²¹⁴ Βλ. παρακάτω, σελ. 59-75.

Ένα ακόμη είδος κλίμακας που εξετάζεται παράλληλα με τις διατονικές είναι η ανατολική χρωματική κλίμακα. Ο Bourgault-Ducoudray αναφέρει ότι τη συνάντησε σε ύμνους της βυζαντινής μουσικής και σε δημοτικά τραγούδια της Ανατολής²¹⁵, ενώ την ταυτίζει με τον *πλάγιο του δευτέρου* ήχο. Η ανατολική χρωματική κλίμακα αναλύεται διεξοδικά στην επόμενη ενότητα της εισαγωγής²¹⁶. Ο σχηματισμός της ακολουθεί την ίδια διαδικασία με τις δώδεκα διατονικές κλίμακες:

Ο σχηματισμός του ανατολικού χρωματικού τρόπου²¹⁷ είναι τελείως ομαλός. Η κλίμακά του σχηματίζεται, όπως οι τρεις διατονικές γενεσιουργές οκτάβες, από δύο όμοια διαστήματα τετάρτης *λα, σι ύφεση, ντο δίεση, ρε-μι, φα, σολ δίεση, λα*, τα οποία χωρίζονται από έναν συμπληρωματικό τόνο²¹⁸.

Ο Bourgault-Ducoudray ισχυρίζεται ότι η ανατολική χρωματική κλίμακα έχει μεν πιθανότατα αρχαϊκή καταγωγή, αλλά χρησιμοποιείται ευρύτατα στις δημοτικές μελωδίες της Ανατολής²¹⁹, και υποστηρίζει ότι υπάρχει συνάφεια ανάμεσα σε αυτήν και τον «διατονικό λύδιο τρόπο»²²⁰.

Η θεωρητική εισαγωγή των *Trente mélodies populaires de Grèce et d'Orient* ολοκληρώνεται με δύο μικρότερες σε έκταση ενότητες. Η πρώτη περιλαμβάνει τους «τρόπους»²²¹ που εντόπισε ο Bourgault-Ducoudray στα λαϊκά τραγούδια της Ανατολής, οι οποίοι αναφέρονται με τις εξής ονομασίες²²²: *χρωματικός ανατολικός, ελάσσων, υποδώριος, δώριος, φρύγιος, υποφρύγιος, μιζολύδιος, υπολύδιος και λύδιος*. Στη δεύτερη ενότητα ο Bourgault-Ducoudray αναφέρεται στις «κλίμακες-υβρίδια»²²³, ονομάζοντας έτσι τις κλίμακες που προκύπτουν από τη σύζευξη δύο διαφορετικού είδους διαστημάτων τετάρτης.

Έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε τον τρόπο με τον οποίο αξιολογεί ο Bourgault-Ducoudray την εργασία της κατάταξης των μελωδιών της συλλογής του στους «τρόπους της αρχαίας ελληνικής μουσικής». Αν και διατηρεί κάποιες

²¹⁵ ό.π.

²¹⁶ «Du chromatique oriental» [Περί της χρωματικής ανατολικής κλίμακας], ό.π., σελ. 20-22.

²¹⁷ Ο Bourgault-Ducoudray χρησιμοποιεί τον όρο «chromatique oriental», χωρίς να ακολουθεί κάποιο ουσιαστικό του τύπου «κλίμακα» ή «τρόπος». Στο συγκεκριμένο απόσπασμα προτιμήθηκε ο όρος «ανατολικός χρωματικός τρόπος», ώστε να ταιριάζει νοηματικά η φράση που ακολουθεί, παρόλο που περισσότερο διαδεδομένος είναι ο όρος «ανατολική χρωματική κλίμακα».

²¹⁸ ό.π., σελ. 21. Στο πρωτότυπο: «*ton complémentaire*».

²¹⁹ L. A. Bourgault-Ducoudray, *Conférence sur la modalité dans la musique grecque*, [Comptes rendus sténographiques publiés sous les auspices du Comité Central des Congrès et des Conférences], Imprimerie Nationale, Παρίσι, 1879, σελ. 46.

²²⁰ L.A. Bourgault-Ducoudray, *Trente mélodies populaires de Grèce et d'Orient*, ό.π., σελ. 22.

²²¹ Βλ. Παράρτημα 1.

²²² ό.π. Οι ονομασίες δίνονται με πλάγια γράμματα στο πρωτότυπο κείμενο.

²²³ «*gammes hybrides*», ό.π.

αμφιβολίες ως προς την ορθότητα της κατηγοριοποίησης αυτής, δεν την θεμελιώνει ωστόσο σε λογικά και αδιάσειστα κριτήρια, αλλά στρέφεται περισσότερο στην εμπειρία του και το συνθετικό του ένστικτο:

Προσπαθήσαμε να ορίσουμε τον *τρόπο* στον οποίο ανήκει καθεμιά από τις μελωδίες της συλλογής αυτής, παρόλο που η εργασία αυτή υπήρξε παρακινδυνευμένη για μερικές από αυτές. Κάθε φορά που είχαμε αμφιβολία προκειμένου να κατατάξουμε μία μελωδία, την ξεπεράσαμε προτείνοντας την λύση που συμβάδιζε περισσότερο με τη διαίσθηση που μας καθοδηγούσε όταν την εναρμονίζαμε²²⁴.

Αμέσως μετά, παρεμβάλλεται ένα σημείωμα του ποιητή Achille de Lauzières, μεταφραστή των μελωδιών, ο οποίος εξηγεί ότι προτίμησε να μεταφράσει το ελληνικό κείμενο στα ιταλικά, παρά στα γαλλικά, για καθαρά αισθητικούς λόγους:

[...] υπάρχει μεγαλύτερη αναλογία ανάμεσα στην ιταλική και την σύγχρονη ελληνική ποίηση, απ' ό,τι με την γαλλική. Κάποιες εικόνες και κάποιες εκφράσεις που αν τις μεταφέραμε ακριβώς στη γλώσσα μας, θα τις βρίσκαμε είτε πολύ απλοϊκές, είτε πολύ ωμές, διατηρούν στα πλαίσια του ιταλικού στίχου το νόημα και το ύφος του πρωτοτύπου χωρίς καμία έκπτωση²²⁵.

Από την πλευρά του, ο Bourgault-Ducoudray θεωρούσε ότι οι ελληνικοί στίχοι έπρεπε να μεταφραστούν σε μία ευρωπαϊκή γλώσσα που να βρίσκεται όσο το δυνατόν πιο κοντά στη γαλλική και την ελληνική, γι' αυτό και δηλώνει ότι επέλεξε την ιταλική γλώσσα. Η γαλλική μετάφραση δεν ήταν προσαρμοσμένη στη μετρική των ελληνικών στίχων, όπως η ιταλική, και χρησιμοποιήθηκε μόνο για την κατανόηση του πρωτοτύπου κειμένου.

Στην έκδοση των *Trente mélodies populaires de Grèce et d'Orient* συμμετείχε και ο Émile Legrand²²⁶, ο οποίος έκανε τον έλεγχο και τη διόρθωση του ελληνικού κειμένου.

Στη συνέχεια ο Bourgault-Ducoudray επεξηγεί κάποια από τα σύμβολα που χρησιμοποιούνται στα τραγούδια της συλλογής του. Έτσι το σύμβολο = χρησιμοποιείται πριν ή μετά από μία συλλαβή προκειμένου να επισημάνει μία κομμένη λέξη, ενώ το σύμβολο < > βρίσκεται μόνο στη γαλλική μετάφραση του κειμένου, όταν χρησιμοποιούνται λέξεις που δεν υπάρχουν στο ελληνικό κείμενο. Τέλος, το σύμβολο [] βρίσκεται στο ελληνικό κείμενο και υποδηλώνει τις φράσεις ή τις λέξεις που σχηματίζουν *επίφθεγμα*, ή *γύρισμα*.

²²⁴ ό.π.

²²⁵ ό.π., σελ. 23.

²²⁶ Για τον Émile Legrand βλ. προηγουμένως, σελ. 10 και 19.

Η εκτενής αυτή εισαγωγή κλείνει με αναφορές στην στιχουργική των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών. Ο Bourgaault-Ducoudray παρατηρεί ότι τα περισσότερα από αυτά αποτελούνται από δίστιχα, που συντίθεται από δύο δεκαπεντασύλλαβους στίχους. Αναλύοντάς τα, διαπιστώνει ότι δεν έχουν όλοι οι δεκαπεντασύλλαβοι στίχοι την ίδια δομή, καθώς ο δεκαπεντασύλλαβος των ελληνικών διστίχων άλλοτε ισοδυναμεί με δύο «γαλλικούς» στίχους, «θηλυκό» [οκτώ συλλαβών] και αρσενικό [επτά συλλαβών], ενώ άλλοτε η διαδοχή αυτή αντιστρέφεται [πρώτα ο «αρσενικός στίχος» και μετά ο «θηλυκός»]²²⁷.

Για την σχέση των διστίχων προς την μελωδία τους, ο Bourgaault-Ducoudray πιστεύει ότι με βάση μία δεδομένη μελωδία μπορεί να τραγουδηθεί οποιοδήποτε δίστιχο, αρκεί η ρυθμική του σύνθεση να είναι η ίδια με αυτή του αρχικού διστίχου. Επίσης αναφέρεται σε περιπτώσεις όπου μπορούν να χρησιμοποιηθούν τα ίδια λόγια με διαφορετική μουσική.

Ένα ερώτημα που πηγάζει εξετάζοντας αυτό το πόνημα του Bourgaault-Ducoudray είναι το αν και κατά πόσο μπορούν να θεωρηθούν δημοτικές οι μελωδίες της συλλογής του. Αν και το επίθετο «populaires» αντιστοιχεί σημασιακά στα «δημοτικά» τραγούδια, διαπιστώνουμε ότι πολλά από τα τραγούδια που περιλαμβάνονται στη συλλογή του Bourgaault-Ducoudray θα χαρακτηρίζονταν περισσότερο αστικά, παρά δημοτικά. Ο χαρακτηρισμός «αστικές» προσδίδεται από τον Samuel Baud Bovy στις μελωδίες της συλλογής του Bourgaault-Ducoudray, με την αιτιολογία ότι καταγράφηκαν κατά την παραμονή του στη Σμύρνη²²⁸. Επιπλέον, η κυρία Laffon, η οποία του υπαγόρευσε τις περισσότερες μελωδίες, μπορεί να τραγούδησε μεν στον Bourgaault-Ducoudray τραγούδια του τόπου της, δηλαδή της Κύπρου, όμως το γεγονός ότι ζούσε σε αστικό περιβάλλον πιθανόν να επηρέασε σε σημαντικό βαθμό τον τρόπο εκτέλεσής τους. Όπως παρατηρεί και ο Bruno Bossis:

Η σύζυγος του υποπρόξενου ζούσε σε τέτοιο περιβάλλον που σίγουρα θα την οδήγησε στο να αποβάλλει τις αρχικές μουσικές τις καταβολές, δηλαδή τα χαρακτηριστικά εκείνα που έπρεπε να διαθέτει καθένας που λειτουργεί ως πηγή μουσικού υλικού²²⁹.

²²⁷ ό.π.

²²⁸ Samuel Baud-Bovy, *Δοκίμιο για το Ελληνικό Δημοτικό Τραγούδι*, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, Ναύπλιο, 1996 [Σημείωμα του Φοίβου Ανωγειανάκη, 3η έκδοση], σελ. 65.

²²⁹ Bruno Bossis, «Sources populaires et composition», ό.π., σελ. 225.

Σε παρεμφερή πλαίσια κινούνται και τα «αθηναϊκά» τραγούδια της συλλογής του, καθώς κάποια από τα αυτά, όπως αναφέρεται στην αρχή του προλόγου²³⁰, έχουν αντιγραφεί και μεταγραφεί από συλλογές τραγουδιών σε βυζαντινή παρασημαντική, οι οποίες κυκλοφορούσαν ευρέως μεταξύ των Ελλήνων αστών της εποχής. Έτσι, στην επεξηγηματική σημείωση που συνοδεύει την μελωδία αρ. 27 διαβάζουμε τα εξής:

Αυτή η μελωδία δεν μας τραγουδήθηκε· την βρήκαμε σημειωμένη με ανατολική σημειογραφία σε ένα χειρόγραφο λεύκωμα που η κυρία Baltazzi²³¹ είχε την καλοσύνη να μας δανείσει. Έπρεπε να την μεταγράψουμε σε ευρωπαϊκή σημειογραφία, πριν να την εναρμονίσουμε²³².

Περίπου τα ίδια σημειώνονται και για τη μελωδία αρ. 29 που φέρει τον τίτλο «ΑΝΗΣΥΧΙΑ»:

Αυτή η μελωδία υπάρχει σε μία συλλογή από *Κοσμικά Ασματα*²³³ γραμμένα σε ανατολική σημειογραφία. Ο κ. Γερογιάννης, που τον ακούσαμε να την τραγουδά, θέλησε να μας την γνωστοποιήσει και εμείς την μεταγράψαμε σε ευρωπαϊκή σημειογραφία, πριν να προσαρμόσουμε μια συνοδεία²³⁴.

Η αξιοπιστία της συλλογής του Bourgault-Ducoudray δεν είναι δυνατόν να κριθεί με βάση τα σημερινά επιστημονικά κριτήρια καταρτισμού μιας παρεμφερούς εργασίας. Παρόλο που δεν μπορούμε να μιλήσουμε για συλλογή δημοτικών τραγουδιών, με την έννοια που σήμερα ορίζουμε το δημοτικό τραγούδι, δεν θα ήταν ορθό να καταλογίσουμε στον Bourgault-Ducoudray προσπάθεια εξαπάτησης του κοινού του, αλλά ούτε και έλλειψη μεθόδου, από τη στιγμή που ως συνθέτης ενδιαφερόταν αμιγώς για το αισθητικό αποτέλεσμα και για τον εμπλουτισμό του συνθετικού ιδιώματος της δυτική μουσικής. Για τον Bourgault-Ducoudray σημασία είχε το τραγούδι να είναι ελληνικό, με βάση τα γεωγραφικά και χρονικά πλαίσια της εποχής, και το κυριότερο, να είναι γραμμένο σε «τροπικές κλίμακες», προκειμένου να αποτελεί ένα διαφορετικό άκουσμα για το δυτικοευρωπαϊκό κοινό, άκουσμα άξιο να αποτυπωθεί γραπτά.

Θα πρέπει επίσης να επισημανθεί ότι την εποχή κατά την οποία καταρτίστηκε η συλλογή των *Τριάντα δημοτικών μελωδιών της Ελλάδας και της Ανατολής* δεν υπήρχε

²³⁰ L.A. Bourgault-Ducoudray, *Trente mélodies populaires de Grèce et d'Orient*, ό.π., σελ. 7.

²³¹ Λόγω έλλειψης περισσότερων στοιχείων, προτιμήσαμε να κρατήσουμε το επώνυμο της κυρίας όπως αναγράφεται από τον Bourgault-Ducoudray στο κείμενό του, και να μην χρησιμοποιήσουμε το πιθανό ελληνικό επώνυμο «Μπαλτατζή» ή «Μπαλταζή».

²³² L.A. Bourgault-Ducoudray, *Trente mélodies populaires de Grèce et d'Orient*, Henri Lemoine et Cie, Παρίσι, [4η έκδοση], σελ. 101. Βλ. και Bruno Bossis, ό.π.

²³³ ό.π., σελ. 105. Στο πρωτότυπο κείμενο: «*Chants profanes*».

²³⁴ ό.π.

στη συνείδηση των Ελλήνων η διάκριση μεταξύ «ελληνικού δημοτικού τραγουδιού» και «ελληνικού τραγουδιού». Έτσι, ήταν αρκετό για ένα τραγούδι να είναι διαδεδομένο και αγαπητό στον ελληνικό λαό, για να ενταχθεί σε μία οποιαδήποτε συλλογή με ελληνικά τραγούδια. Σε αυτό το πνεύμα κινήθηκαν οι περισσότεροι συλλογείς ελληνικών τραγουδιών²³⁵.

Η τάση αυτή γίνεται περισσότερο φανερή αν ανατρέξουμε σε συλλογές τραγουδιών που καταρτίστηκαν από Έλληνες κατά τον 19^ο αιώνα, πριν από τη δημοσίευση των *Τριάντα δημοτικών μελωδιών της Ελλάδας και της Ανατολής*. Πρόκειται για τις συλλογές *Ευτέρπη*²³⁶ (1830), *Πανδώρα*²³⁷ (1843) και *Μουσικόν Απάνθισμα*²³⁸ (1873), το περιεχόμενο των οποίων είναι καταγεγραμμένο σε βυζαντινή παρασημαντική. Στις συλλογές αυτές περιέχονται τραγούδια που με βάση τα σημερινά επιστημονικά κριτήρια δεν θα είχαν θέση σε μία συλλογή ελληνικών δημοτικών τραγουδιών, όπως λόγου χάρη τουρκικά τραγούδια, ένα επαναστατικό τραγούδι, ύμνοι προς τον βασιλιά των Ελλήνων και τον Σουλτάνο, μία μελωδία από τη *Νόρμα* του Bellini και δύο αλβανικοί χοροί της Ηπείρου²³⁹.

Την ίδια εποχή στη Δυτική Ευρώπη είχε ήδη γίνει η διάκριση μεταξύ «δημοτικής μουσικής» [folk music], «έντεχνης μουσικής» [art music] και «δημοφιλούς μουσικής» [popular music]. Ο Matthew Gelbart στο βιβλίο του *The invention of "Folk Music" and "Art Music"* τοποθετεί την έναρξη της διάκρισης μεταξύ «δημοτικής μουσικής» [folk music] και «έντεχνης μουσικής» [art music] στην Ευρώπη περίπου στα μέσα του 18^{ου} αιώνα. Αντίστοιχα, η διάκριση μεταξύ

²³⁵ Καίτη Ρωμανού, *Εθνικής Μουσικής Περιήγησις*, Κουλτούρα, Αθήνα, 1996, Τόμος Α', σελ. 173.

²³⁶ Βίβλος καλουμένη Ευτέρπη. Περιέχουσα συλλογήν εκ των νεωτέρων και ηδυτέρων εξωτερικών μελών, με προσθήκην εν τω τέλει και τινών ρωμαϊκών τραγουδιών εις μέλος οθωμανικόν και ευρωπαϊκόν. Εξηγηθέντων εις το νέον της μουσικής σύστημα παρά Θεοδώρου Φωκαέως και Σταυράκη Βυζαντίου των Μουσικολογιστάτων, επιθεωρηθέντων δ' επιμελώς και επιδιορθωθέντων κατά γραμμήν παρά του Μουσικολογιστάτου διδασκάλου Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος, ενός των εφευρετών του ειρημένου συστήματος, φιλοτίμω δαπάνη των ιδίων, Εν τη κατά τον Γαλατάν Τυπογραφία του Κάστορος, 1830. [Βλ. ανέκδοτο άρθρο Καίτης Ρωμανού, «Εκδόσεις συλλογών της μουσικής του ελληνικού λαού (1830-1930)», σελ.5].

²³⁷ Η Πανδώρα ήτοι Συλλογή εκ των νεωτέρων και ηδυτέρων εξωτερικών μελών εις τόμους δύο περιέχουσα Γραικικά τραγούδια εξήκοντα και δύο, και έτερα είκοσι εις μέλος ευρωπαϊκόν, με προσθήκην εν τω τέλει ενός μαθήματος γραικικού εις μακάμια (ήτοι ήχους) εβδομήκοντα και πέντε, εξηγηθέντα εις την νέα της μουσικής μέθοδον παρά Θεοδώρου Παπά Παράσχου Φωκαέως και εκδοθέντα φιλοτίμω δαπάνη του ιδίου και των φιλομούσων συνδρομητών, Τόμος Α', Εν Κωνσταντινουπόλει. Κατά το Πατριαρχικόν του Γένους Τυπογραφείον, 1843. [Βλ. ανέκδοτο άρθρο Καίτης Ρωμανού, ό.π., σελ.6].

²³⁸ Μουσικόν Απάνθισμα περιέχον διάφορα ελληνικά άσματα Μελοποιηθέντα παρά διαφόρων ποιητών, Εκδοθέντα δε παρά Ιωάννου Γ. Ζωγράφου Κειβέλη. Μέρος Δεύτερον Εκ του τυπογραφείου «Η Ανατολή» Ευαγγελινού Μισαηλίδου [Κωνσταντινούπολις] 1873. [Βλ. ανέκδοτο άρθρο Καίτης Ρωμανού, ό.π., σελ.7].

²³⁹ Για περισσότερες λεπτομέρειες βλ. ανέκδοτο άρθρο Καίτης Ρωμανού, «Εκδόσεις συλλογών της μουσικής του ελληνικού λαού (1830-1930)», σελ. 6-8.

«δημοτικής μουσικής» [folk music] και «δημοφιλούς μουσικής» [popular music] χρονολογείται από τον ίδιο στα τέλη του 18^{ου} αιώνα και σχετίζεται με τη Βιομηχανική Επανάσταση και τις αλλαγές που αυτή επέφερε σε κοινωνικό και οικονομικό επίπεδο.

Με βάση τα παραπάνω δεδομένα, διαπιστώνουμε ότι από τη στιγμή που η διάκριση μεταξύ «δημοτικής», «έντεχνης» και «δημοφιλούς» μουσικής δεν έχει ακόμη γίνει στη μουσική των Ελλήνων, ο Bourgaault-Ducoudray δεν αντιλαμβάνεται την έλλειψή της στα τραγούδια που συλλέγει. Επιπλέον, αξίζει να επισημάνουμε το γεγονός ότι πλέον στην εποχή μας, η εθνομουσικολογία δεν ενδιαφέρεται μόνο γιατί ό,τι λέγεται δημοτικό, αλλά και γενικότερα για ό,τι τραγουδάει ο λαός, που λόγω των μέσων μαζικής ενημέρωσης είναι σχεδόν ίδιο για τον άνθρωπο της υπαίθρου και τον άνθρωπο της πόλης. Έτσι, με τα σημερινά δεδομένα η συλλογή του Bourgaault-Ducoudray θα μπορούσε να οριστεί όχι ως συλλογή ελληνικών δημοτικών τραγουδιών, αλλά ως συλλογή τραγουδιών που τραγουδούσαν οι Έλληνες της Αθήνας και της Σμύρνης στα τέλη του 19^{ου} αιώνα.

3.1.5. *Études sur la musique ecclésiastique grecque*

Το σύγγραμμα του Bourgaault-Ducoudray *Études sur la musique ecclésiastique grecque-Mission musicale en Grèce et en Orient*²⁴⁰, εκδόθηκε το 1877 στο Παρίσι και αποτελεί την καταγραφή των εντυπώσεών του από την ελληνική εκκλησιαστική μουσική. Η ιδιαιτερότητα των ελληνικών εκκλησιαστικών ύμνων ως προς την σύνθεση και την εκτέλεσή τους οδήγησε συχνά τον Bourgaault-Ducoudray σε μη αντικειμενικές κρίσεις, καθώς το άκουσμά τους ήταν πρωτόγνωρο για την ευρωπαϊκή του μουσική κατάρτιση και συχνά απείχε από την εξιδανικευμένη εικόνα που είχε σχηματίσει για την σύγχρονη ελληνική μουσική, ως απόγονο της αρχαίας.

Όπως και στις *Τριάντα δημοτικές μελωδίες της Ελλάδας και της Ανατολής*, έτσι και στις *Μελέτες επί της ελληνικής εκκλησιαστικής μουσικής* υπάρχει ένας πρόλογος όπου αναλύονται οι λόγοι για τους οποίους αποφάσισε να συγγράψει το συγκεκριμένο έργο. Ο κύριος στόχος του, έτσι όπως προσδιορίζεται μέσα από την αφήγησή του, ήταν η διευκόλυνση όσων Δυτικοευρωπαίων είχαν την πρόθεση να ασχοληθούν με

²⁴⁰ *Μελέτες επί της ελληνικής εκκλησιαστικής μουσικής-Μουσική αποστολή στην Ελλάδα και την Ανατολή.

την «ανατολική μουσική»²⁴¹, την οποία θεωρούσε εξαιρετικά παραμελημένη από την πλευρά τους²⁴². Γι' αυτό αποφάσισε να καταπιαστεί με την μετάφραση και την απόδοση σε δυτικοευρωπαϊκή σημειογραφία της *Εισαγωγής εις το θεωρητικόν και πρακτικόν της εκκλησιαστικής μουσικής* του Χρυσάνθου, την οποία και τοποθέτησε στο τέλος του συγγράμματός του. Όπως είδαμε και στο κείμενο των *Αναμνήσεών* του, η εκμάθηση της θεωρίας και σημειογραφίας της βυζαντινής μουσικής του ήταν εξαιρετικά επίπονη²⁴³. Είναι σχεδόν βέβαιο ότι ο Bourgault-Ducoudray αγνοούσε τη μελέτη του Guillaume André Villoteau για την ελληνική εκκλησιαστική μουσική. Αν την είχε υπόψη του, ίσως να μην είχε δυσκολευθεί τόσο στην εκμάθηση της ελληνικής εκκλησιαστικής μουσικής.

Σύμφωνα με τον Bourgault-Ducoudray, το κύριο εμπόδιο που έπρεπε να ξεπεραστεί ήταν η διαφορά σημειογραφίας δυτικής και ανατολικής μουσικής. Για το λόγο αυτό προτείνει, σχεδόν ανεπιφύλακτα, και σε άλλους ερευνητές της ελληνικής μουσικής να μιμηθούν το έργο του, μεταφέροντας σε δυτικοευρωπαϊκή σημειογραφία όσο το δυνατόν περισσότερα ανατολικά τραγούδια, θρησκευτικά και κοσμικά. Στο ίδιο πλαίσιο επαινεί την πρόθεση του Φιλολογικού Συλλόγου της Κωνσταντινούπολης να μεταγραφούν σε ευρωπαϊκή σημειογραφία όλοι οι ύμνοι της ελληνικής λειτουργίας, παρόλο που το γεγονός αυτό δεν ανταποκρίνεται εξολοκλήρου στην πραγματικότητα. Σύμφωνα με τα πρακτικά της Συνεδρίασης της 28^{ης} Απριλίου του 1877, η Μουσική Επιτροπή του Φιλολογικού Συλλόγου Κωνσταντινουπόλεως πρότεινε τη χρήση της ευρωπαϊκής σημειογραφίας ώστε να γίνει περισσότερο προσιτή στους Ευρωπαίους μελετητές και έτσι να μπορέσουν να συμβάλλουν στη μελέτη της. Η ευρωπαϊκή μουσική σημειογραφία κρίθηκε επίσης περισσότερο κατάλληλη για να εισαχθεί στα σχολεία και να γίνει αντικείμενο διδασκαλίας. Όμως η Επιτροπή δεν αποφάσισε ούτε πρότεινε να μεταγραφούν όλοι οι ύμνοι της ελληνικής λειτουργίας, αλλά «τα καλλίτερα και καταλληλότερα μέλη και άσματα», με προτεραιότητα στα παλαιότερα από αυτά²⁴⁴.

Η ευρωπαϊκή του μουσική κατάρτιση, στα πλαίσια της οποίας δεν νοείται ανεπτυγμένη μουσική που να μην εμπεριέχει το πολυφωνικό στοιχείο, οδηγεί συχνά τον Bourgault-Ducoudray στο να ταυτίζει την καλλιέργεια και ανάπτυξη της

²⁴¹ Στο πρωτότυπο «musique orientale». Βλ. L.A. Bourgault-Ducoudray, *Études sur la musique ecclésiastique grecque-Mission musicale en Grèce et en Orient*, Hachette, Παρίσι, 1877, σελ. vii.

²⁴² ό.π.

²⁴³ Βλ. προηγουμένως, σελ. 39-40.

²⁴⁴ *Ο εν Κωνσταντινουπόλει Ελληνικός Φιλολογικός Σύλλογος, Σύγγραμμα Περιοδικόν*, Βουτυρά και Σας, Κωνσταντινούπολη, 1878, [Τόμος ΙΑ', 1876-1877], σελ. 172-173).

ελληνικής εκκλησιαστικής μουσικής με την μεταγραφή της σε δυτικοευρωπαϊκή σημειογραφία και με την τετράφωνη εναρμόνισή της. Σε αυτό το πνεύμα, ο Bourgault-Ducoudray δηλώνει την πρόθεσή του να μιλήσει ανοιχτά, με απώτερο σκοπό να διορθώσει αυτά που θεωρεί κακώς κείμενα της ελληνικής μουσικής. Πιστεύει ότι μετά από αυτό, η ελληνική εκκλησιαστική μουσική θα μπορέσει, ως μητέρα του ευρωπαϊκού μουσικού πολιτισμού, να φθάσει στο ύψος που της αρμόζει και να αποτελέσει μία επιπλέον πηγή ανανέωσής του, μαζί με το ελληνικό δημοτικό τραγούδι.

Ξεκινώντας το πρώτο κεφάλαιο του συγγράμματός του, ο Bourgault-Ducoudray αναζητά την προέλευση της βυζαντινής μουσικής και την σχέση της με την αρχαία ελληνική. Δεν φαίνεται να συμερίζεται την προσπάθεια κάποιων Ελλήνων θεωρητικών να αποδείξουν την άμεση προέλευσή της από την αρχαία ελληνική μουσική, επειδή εντοπίζει σημαντικές διαφορές ως προς την γραφή της και τη θεωρία της²⁴⁵. Ωστόσο δεν απορρίπτει εξολοκλήρου την ύπαρξη στοιχείων από τη μουσική της αρχαιότητας στην σύγχρονη ελληνική εκκλησιαστική μουσική, καθώς υποστηρίζει ότι η διαφοροποίηση που εντοπίζεται ανάμεσα στην αρχαία ελληνική και τη βυζαντινή μουσική οφείλεται στην αλλαγή του μουσικού γούστου και στην εισαγωγή ξένων στοιχείων που πραγματοποιήθηκε κατά την περίοδο της ρωμαϊκής κυριαρχίας²⁴⁶.

3.1.5.1. Σχέση ήχων και τρόπων

Η σχέση αρχαίας και νεότερης ελληνικής μουσικής, που είναι και το ζητούμενο σε όλες τις μελέτες του Bourgault-Ducoudray, αναλύεται διεξοδικά στο κεφάλαιο με τίτλο «Réduction des modes byzantins aux modes diatoniques antiques»²⁴⁷.

Ο Bourgault-Ducoudray πιστεύει ότι τα διαστήματα τριών και πέντε τετάρτων του τόνου δεν στάθηκαν ικανά να αποκρύψουν τον «διατονικό» χαρακτήρα των βυζαντινών κλιμάκων:

Βρίσκουμε στη βυζαντινή μουσική, παρά τα διαστήματα πέντε τετάρτων ή τριών τετάρτων του τόνου, [...] αδιαμφισβήτητα ίχνη των επτά τρόπων που σωστά ονομάζονται διατονικοί και χρησιμοποιούνταν κατά την αρχαιότητα²⁴⁸.

²⁴⁵ L.A. Bourgault-Ducoudray, *Études sur la musique ecclésiastique grecque-Mission musicale en Grèce et en Orient*, Hachette, Παρίσι, 1877, σελ.1.

²⁴⁶ ό.π., σελ. 1-2.

²⁴⁷ *Μετατροπή των βυζαντινών ήχων στους αρχαίους διατονικούς τρόπους.

Για τον Bourgault-Ducoudray, τα διαστήματα των τριών και των πέντε τετάρτων του τόνου δεν έχουν ιδιαίτερη σημασία στο σχηματισμό των «βυζαντινών κλιμάκων», καθώς τα αντιμετωπίζει είτε ως αποτέλεσμα των νόμων των έλξεων, είτε ως είδος «χρωματισμού»²⁴⁹ των διατονικών κλιμάκων.

Στη συνέχεια ο Bourgault-Ducoudray προχωρά σε συσχετισμούς μεταξύ των ήχων της βυζαντινής μουσικής και των διατονικών κλιμάκων. Χαρακτηριστικά, ταυτίζει τον βαρύ ήχο με τον αρχαίο μιξολύδιο, ενώ θεωρεί ότι ο πλάγιος του τετάρτου είναι παρόμοιος με τον λύδιο²⁵⁰. Ο Bourgault-Ducoudray αναφέρεται επίσης σε παραλλαγές των ήχων της βυζαντινής μουσικής, στις οποίες διαφοροποιείται η βάση του ήχου. Σε αυτές εντοπίζει πληθώρα αντιστοιχιών με τους «αρχαίους διατονικούς τρόπους», όπως αποκαλεί σε αυτό το σημείο τις «διατονικές κλίμακες της αρχαιότητας». Οι αντιστοιχίες αυτές αναπαρίστανται σχηματικά από τον ακόλουθο επεξηγηματικό πίνακα, που σχεδιάστηκε γι' αυτήν την διατριβή²⁵¹:

Ήχος βυζαντινής μουσικής	Καταληκτικός φθόγγος	Αρχαίος διατονικός τρόπος
Πρώτος	Δεν αναφέρεται	Υποδώριος
Πλάγιος του πρώτου	Ρε	Υποδώριος
Πλάγιος του πρώτου	Σολ	Φρύγιος
Τρίτος	Φα	Υπολύδιος
Πλάγιος του τρίτου	Φα	Υπολύδιος
Βαρύς – Πλάγιος του τρίτου	Σι	Μιξολύδιος
Τέταρτος	Ρε	Φρύγιος
Λέγετος - Τέταρτος	Μι	Δώριος
Άγια – Τέταρτος	Σολ	Υποφρύγιος
Πλάγιος του τετάρτου	Δεν αναφέρεται	Λύδιος

Ο Bourgault-Ducoudray δεν συσχετίζει άμεσα τους δύο εναπομένοντες ήχους, δεύτερο και πλάγιο του δευτέρου, με τις «διατονικές κλίμακες της αρχαιότητας», καθώς θεωρεί ότι αυτοί αποτελούν ιδιαιτερότητα της βυζαντινής μουσικής. Ωστόσο

²⁴⁸ L.A. Bourgault-Ducoudray, *Études sur la musique ecclésiastique grecque-Mission musicale en Grèce et en Orient*, Hachette, Παρίσι, 1877, σελ.55.

²⁴⁹ Στο πρωτότυπο: «moyens de colorer», ό.π.

²⁵⁰ ό.π.

²⁵¹ Τα στοιχεία που αναγράφονται συνοπτικά σε αυτόν τον πίνακα, βρίσκονται αναλυτικά στις σελίδες 58 και 59 του L.A. Bourgault-Ducoudray, *Études sur la musique ecclésiastique grecque-Mission musicale en Grèce et en Orient*, Hachette, Παρίσι, 1877.

πιστεύει ότι κάποια από τα στοιχεία που εμπεριέχονται σε αυτούς τους καθιστούν συγγενείς, έστω και μακρινούς, με τις «διατονικές κλίμακες της αρχαιότητας». Έτσι αναφέρει ότι ο δεύτερος ήχος, μεταφερόμενος επί το διατονικότερο κατά το πρότυπο του δευτέρου ήχου της εκκλησιαστικής μουσικής των Σέρβων, αντιστοιχεί διαστηματικά στην υποφρύγια κλίμακα, και ότι ο πλάγιος του δευτέρου, παρόλο που χαρακτηρίζεται ασιατικής προέλευσης, εμπεριέχει τα συστατικά στοιχεία του αρχαίου χρωματικού γένους²⁵².

Ένας παρεμφερής συσχετισμός ήχων βυζαντινής μουσικής και τρόπων αρχαίας ελληνικής μουσικής είχε γίνει από τον Χρυσάνθο στο *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής*²⁵³. Οι συσχετισμοί του Χρυσάνθου αναπαρίστανται από τον ακόλουθο πίνακα²⁵⁴:

Ήχοι ελληνικής εκκλησιαστικής μουσικής	Τρόποι αρχαίας ελληνικής μουσικής
Πρώτος ήχος	Υπερμιξολύδιος
Δεύτερος ήχος	Μιξολύδιος
Τρίτος ήχος	Λύδιος
Τέταρτος ήχος	Φρύγιος
Πλάγιος πρώτος ήχος	Δώριος
Πλάγιος δεύτερος	Υπολύδιος
Βαρύς	Υποφρύγιος
Πλάγιος τέταρτος	Υποδώριος

Η μοναδική κοινή αντιστοιχία αρχαίου τρόπου-βυζαντινού ήχου που εντοπίζουμε μεταξύ του *Μεγάλου Θεωρητικού της Μουσικής* και των *Études sur la musique ecclésiastique grecque* είναι αυτή του τέταρτου ήχου με τον φρύγιο τρόπο, αποδεικνύοντας έτσι τη διαφορετική αντίληψη περί της σχέσης αρχαίας ελληνικής μουσικής και βυζαντινής μουσικής που είχαν οι Χρυσάνθος και Bourgault-Ducoudray.

²⁵² L.A. Bourgault-Ducoudray, *Études sur la musique ecclésiastique grecque-Mission musicale en Grèce et en Orient*, Hachette, Παρίσι, 1877, σελ.60.

²⁵³ Βλ. Χρυσάνθου, *Εισαγωγή και Μέγα Θεωρητικόν της Μουσικής*, Κουλτούρα, Αθήνα, 2003, [Ανάτυπο από: Ρίγνιου, Παρίσι, 1821 και Michele Weis, Τεργέστη, 1832], σελ 127 και 129.

²⁵⁴ Όπως ο προηγούμενος, έτσι και ο πίνακας αυτός φτιάχτηκε από εμένα γι' αυτή τη διατριβή.

3.1.5.2. Για τα «έξωτερικά ἄσματα»²⁵⁵

Ένα κεφάλαιο των *Μελετών επί της ελληνικής εκκλησιαστικής μουσικής* αφιερώνεται στα «έξωτερικά ἄσματα»²⁵⁶. Ως «ἄσματα έξωτερικά» προσδιορίζονται από τον Bourgault-Ducoudray οι συνθέσεις που έγιναν από «Ανατολίτες»²⁵⁷ μουσικούς, «σύμφωνα με τη θεωρία και τους τρόπους της εκκλησιαστικής μουσικής»²⁵⁸.

Στην βυζαντινή μουσική ορολογία συναντούμε τον όρο «έξωτερικόν μέλος», που αντιδιαστέλλεται με το «εκκλησιαστικόν μέλος», και προσδιορίζει τα μέλη που αρχικά προέρχονταν από μη ορθόδοξους λαούς της Ανατολής²⁵⁹. Χαρακτηριστικά συναντούμε τους όρους «μέλος περσικόν», «ισμαηλιτικόν», και μετά την κατοχή της Κωνσταντινούπολης από τους Φράγκους, «μέλος δυτικόν» ή «φράγκικον»²⁶⁰.

Επιπλέον, το γεγονός ότι κατά τον 19^ο αιώνα κυκλοφορούν συλλογές με δημοφιλή τραγούδια της εποχής, καταγεγραμμένες σε βυζαντινή σημειογραφία, δείχνει να σχετίζεται με την ικανότητα της βυζαντινής μουσικής να αποτυπώνει, αλλά και να ενσωματώνει, μουσικά δείγματα διαφορετικών πολιτισμών²⁶¹.

Η πολιτισμική διαφορά μεταξύ του Bourgault-Ducoudray και των Ελλήνων μουσικών της εποχής γίνεται και στη συγκεκριμένη περίπτωση φανερή. Ο Bourgault-Ducoudray δεν διαβλέπει στην ύπαρξη των «έξωτερικών ασμάτων» μία γόνιμη δημιουργική διαδικασία του βυζαντινού μουσικού πολιτισμού, αλλά αντίθετα βρίσκει την ευκαιρία να αναπτύξει τις σκέψεις του περί μη εξέλιξης της βυζαντινής μουσικής, κατ' αναλογία προς την έντεχνη δυτικοευρωπαϊκή.

Ένας βασικός λόγος που συμβαίνει αυτό είναι το γεγονός ότι ο Bourgault-Ducoudray θεωρεί αξίωμα την ανωτερότητα του δυτικοευρωπαϊκού πολιτισμού. Αυτή η στάση του τον εμποδίζει από το να κρίνει έναν μουσικό πολιτισμό ως διαφορετικό, και όχι ως κατώτερο του ευρωπαϊκού. Γι' αυτό και δεν μπορεί να δεχθεί την ύπαρξη μίας

²⁵⁵ Ο τίτλος του κεφαλαίου δίνεται ως εξής από τον Bourgault-Ducoudray: «Des chants extérieurs (au temple) ou profanes» [Περί των εξωτερικών (του ναού) ή κοσμικών ασμάτων].

²⁵⁶ Ο όρος δίνεται εντός παρενθέσεως στα ελληνικά: «(Ἄσματα έξωτερικά)». L.A. Bourgault-Ducoudray, *Études sur la musique ecclésiastique grecque-Mission musicale en Grèce et en Orient*, ό.π., σελ. 61.

²⁵⁷ Στο πρωτότυπο, «orientaux», ό.π.

²⁵⁸ ό.π.

²⁵⁹ Γρηγορίου Θ. Στάθη, *Οι αναγραμματισμοί και τα μαθήματα της βυζαντινής μελοποιΐας*, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Αθήνα, 1994, σελ. 25-26.

²⁶⁰ Για τους συγκεκριμένους όρους βλ. Γρηγορίου Θ. Στάθη, ό.π.

²⁶¹ Βλ. προηγουμένως, υποσημειώσεις 236-238.

διαφορετικής σχέσης ανάμεσα στη «θρησκευτική» και την «κοσμική» μουσική, από αυτή που δημιουργήθηκε στη Δυτική Ευρώπη μετά την Αναγέννηση.

Έτσι, αναφέρει ότι στην Ανατολή δεν παρατηρήθηκαν αντίστοιχες διαδικασίες με αυτές που έγιναν στην Δύση κατά το Μεσαίωνα και την Αναγέννηση και που επέφεραν το διαχωρισμό «εκκλησιαστικής» και «κοσμικής» μουσικής, με αποτέλεσμα η βυζαντινή μουσική να παραμείνει «στάσιμη»²⁶² από την εποχή του Μεσαίωνα. Ο Bourgault-Ducoudray αναφέρεται επιγραμματικά στους μελουργούς της βυζαντινής μουσικής λέγοντας ότι κάποιοι από αυτούς «εμπλούτισαν τη λειτουργία με νέα μέλη»²⁶³, και ότι «ποτέ δεν είχαν σκοπό να δημιουργήσουν ένα νέο μουσικό ιδίωμα»²⁶⁴. Για την «αδράνεια» αυτή των μελουργών-συνθετών και την κατ' επέκταση «στασιμότητα» του βυζαντινού μουσικού ιδιώματος, ο Bourgault-Ducoudray θεωρεί υπεύθυνο τον «θρησκευτικό» χαρακτήρα της βυζαντινής μουσικής:

Στην Ανατολή, ο σχεδόν αποκλειστικά θρησκευτικός προορισμός της τέχνης είχε ως αποτέλεσμα την ακινητοποίηση της μουσικής γλώσσας²⁶⁵.

Σε αυτό το πνεύμα, οι μη θρησκευτικές συνθέσεις αντιμετωπίζονται από τον Bourgault-Ducoudray ως ένα παρακλάδι της θρησκευτικής μουσικής, και όχι ως μία ανεξάρτητη μορφή τέχνης:

Η εφαρμογή του θρησκευτικού ιδιώματος σε κοσμικά θέματα μπόρεσε να δημιουργήσει ένα μικρό ρεύμα παράλληλο προς το μεγάλο εκκλησιαστικό ρεύμα.

Όμως ποτέ αυτή η εξωτερική ανάπτυξη δεν ήταν τόσο μεγάλη ώστε να φθάσει να αποτελεί μία ανεξάρτητη τέχνη²⁶⁶.

Στη συνέχεια, ο Bourgault-Ducoudray αναφέρεται ονομαστικά²⁶⁷ στις συλλογές τραγουδιών που κυκλοφορούσαν μεταξύ των Ελλήνων της Κωνσταντινούπολης κατά τον 19^ο αιώνα, επισημαίνοντας ότι τα περιεχόμενά τους έχουν «συντεθεί σύμφωνα με

²⁶² Στο πρωτότυπο «stationnaire», L.A. Bourgault-Ducoudray, *Études sur la musique ecclésiastique grecque*, ό.π., σελ. 62.

²⁶³ Στο πρωτότυπο: «[...] ont enrichi la liturgie de nouveaux chants», ό.π., σελ. 62.

²⁶⁴ ό.π.: «[...] ces artistes [...] ne se sont jamais proposé pour but de créer un nouveau langage musical».

²⁶⁵ ό.π.

²⁶⁶ ό.π.

²⁶⁷ Σε υποσημείωση στη σελίδα 62 των *Études sur la musique ecclésiastique grecque*, αναφέρει τα εξής: «Δεν μας είναι γνωστές όλες οι συλλογές αυτού του είδους. Μπορούμε όμως να επισημάνουμε τρεις: η πρώτη έχει τον τίτλο «Ευτέρπη», η δεύτερη «Πανδώρα» και η τρίτη «Μουσική Ανθολογία του Ιωάννη Ζωγράφου Κεϊβέλη [...]». Εννοείται ότι οι ρομάντσες και τα τραγούδια που περιέχονται σε αυτές τις συλλογές δεν είναι εναρμονισμένες, εφόσον η βυζαντινή θεωρία δεν αποδέχεται άλλη συνοδεία πέρα από το *ίσον*».

τη θεωρία της εκκλησιαστικής μουσικής»²⁶⁸. Ίσως η παρατήρησή του αυτή να μην αφορά το σύνολο των περιεχομένων τους, διότι στη συνέχεια αναφέρεται στη διαφορετική προέλευση των τραγουδιών που βρίσκονται σε αυτές. Η διαφοροποίηση μεταξύ Ελλάδας και Ανατολής εκφράζεται και εδώ από τον Bourgault-Ducoudray ως διαφοροποίηση μεταξύ των «διατονικών» ελληνικών τραγουδιών και των «χρωματικών» τραγουδιών της Ανατολής²⁶⁹. Ο Bourgault-Ducoudray αναφέρει επίσης ότι μετέγραψε σε ευρωπαϊκή σημειογραφία κάποια από τα τραγούδια που περιέχονταν στις συγκεκριμένες συλλογές. Ακόμη επισημαίνει ότι σε μερικά τραγούδια συχνά φανερώνεται το ύφος του δημιουργού τους, καθώς επίσης και η επίδραση της ευρωπαϊκής μουσικής στη σύνθεσή τους²⁷⁰.

Η διαπίστωση της ύπαρξης ευρωπαϊκών επιδράσεων, καθώς και ευρωπαϊκής προέλευσης συνθέσεων, στα περιεχόμενα συλλογών γραμμένων σε βυζαντινή σημειογραφία, δίνει την ευκαιρία στον Bourgault-Ducoudray να μιλήσει για μία ακόμη φορά για τη σχέση των δύο μουσικών πολιτισμών. Παρατηρεί ότι οι διαφορές των δύο μουσικών συστημάτων δεν εμποδίζουν τους «Ανατολίτες» να κατανοούν την δυτικοευρωπαϊκή μουσική, αναφέροντας ότι στα θέατρα των μεγάλων πόλεων παίζονται ιταλικές, γαλλικές και γερμανικές όπερες και ότι στις εύπορες κοινωνικές τάξεις έχει εισαχθεί η χρήση του πιάνου και μαζί με αυτή και η ευρωπαϊκή μουσική²⁷¹.

Οι ευρωπαϊκές μελωδίες που εντοπίζονται²⁷² από τον Bourgault-Ducoudray στις συλλογές *Εντέρπη*, *Πανδώρα* και *Μουσικόν Απάνθισμα*, θεωρούνται ως αποτέλεσμα της «περιέργειας» των «Ανατολιτών» για πράγματα που βρίσκονται έξω από τον πολιτισμό τους:

²⁶⁸ «[...] composées d'après la théorie de la musique ecclésiastique», ό.π.

²⁶⁹ «Les chansons d'Asie affectionnent le genre chromatique, et les chansons grecques les modes diatoniques» [Τα τραγούδια της Ασίας συμπαθούν το χρωματικό γένος, και τα ελληνικά τραγούδια τους διατονικούς τρόπους], L.A. Bourgault-Ducoudray, *Études sur la musique ecclésiastique grecque*, ό.π., σελ. 63.

²⁷⁰ «D'autres trahissent évidemment la main d'artiste et parfois même l'influence de la musique européenne» [Άλλα προδίδουν προφανώς το χέρι του καλλιτέχνη και κάποιες φορές ακόμα και την επίδραση της ευρωπαϊκής μουσικής], ό.π.

²⁷¹ «Sur les théâtres de toutes les grandes villes, on joue des opéras italiens, français, allemands. Partout dans les classes aisées s'introduit l'usage du piano, et avec lui de la musique occidentale» [Στα θέατρα όλων των μεγάλων πόλεων παίζονται ιταλικές, γαλλικές και γερμανικές όπερες. Παντού στις εύπορες τάξεις εισάγεται η χρήση του πιάνου, και μαζί με αυτό και η δυτικοευρωπαϊκή μουσική], ό.π.

²⁷² «Dans les recueils dont nous avons parlé, à côté de chansons turques, de chansons grecques, il y a aussi des chansons européennes qui sont ou des melodies d'opéra, ou des chants populaires d'Europe» [Στις συλλογές για τις οποίες μιλήσαμε, δίπλα σε τουρκικά τραγούδια, σε ελληνικά τραγούδια, υπάρχουν επίσης και ευρωπαϊκά τραγούδια που είναι είτε μελωδίες της όπερας, είτε δημοτικά τραγούδια της Ευρώπης], ό.π.

Μπορούμε να πούμε [...] ότι οι Ανατολίτες είναι περισσότερο περίεργοι από εμάς για τα εξωτερικά πράγματα, εφόσον γνωρίζουν αρκετά δείγματα της μουσικής μας, ενώ σ' εμάς είναι σπάνιο να συμβαίνει κάτι ανάλογο²⁷³.

Όλα αυτά τα φαινόμενα εισαγωγής του δυτικοευρωπαϊκού πολιτισμού στην Ανατολή κρίνονται ιδιαίτερα ευνοϊκά από τον Bourgault-Ducoudray. Αν και θεωρεί δεδομένη τη δομική ανωτερότητα της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής, έτσι όπως εκφράζεται μέσα από την πολυφωνία, δείχνει να συµμερίζεται στο σηµείο αυτό την άποψη µερικών Ελλήνων ότι η μουσική τους είναι μελωδικά πλουσιότερη από την δυτικοευρωπαϊκή²⁷⁴. Ο μελωδικός πλούτος της «ανατολικής» μουσικής αποδίδεται από τον Bourgault-Ducoudray στην ύπαρξη πολλών «τρόπων», κατ' αντιδιαστολή προς τους δύο τρόπους της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής:

[...] η ανατολική μουσική [...] κατέχει οκτώ τρόπους αντί για δύο, και αυτό της εξασφαλίζει μία αδιαμφισβήτητη ανωτερότητα από την άποψη της ποικιλίας της μελωδικής έκφρασης²⁷⁵.

Αυτός ο πλούτος θεωρείται ότι μπορεί να αξιοποιηθεί δημιουργικά από το δυτικοευρωπαϊκό μουσικό ιδίωμα, μέσα από την εφαρμογή της εναρμόνισης-πολυφωνίας στις κλίμακες της Ανατολής. Επιπλέον αυτή η αξιοποίηση θα διασώσει, κατά την άποψη του Bourgault-Ducoudray την «ανατολίτικη» μουσική από την αδράνεια και την εξαφάνιση. Έτσι το κεφάλαιο αυτό για τα «εξωτερικά ἄσματα» κλείνει με μία αισιόδοξη τοποθέτηση του Bourgault-Ducoudray αναφορικά με τη σύζευξη των δύο μουσικών πολιτισμών:

Όταν τα έθνη της Ανατολής θα μπορέσουν να εφαρμόσουν την αρμονία στους τρόπους τους, η ανατολική μουσική θα βγει επιτέλους από τη μακροχρόνια ακινησία της. Από αυτό το κίνημα θα αναβλύσει μία αυθεντική και προοδευτική τέχνη, η έλευση της οποίας θα ανοίξει νέους ορίζοντες στη μουσική της Δύσης²⁷⁶.

²⁷³ ό.π., σελ. 64.

²⁷⁴ «Mais ils sont dans leur droit, quand ils disent qu'il y a plus de richesse, au point de vue mélodique, dans leur musique que dans la notre» [Όμως έχουν το δικίο με το μέρος τους, όταν λένε ότι υπάρχει περισσότερος πλούτος, από μελωδική άποψη, στη δική τους μουσική, απ'ότι στη δική μας], L.A. Bourgault-Ducoudray, *Études sur la musique ecclésiastique grecque*, ό.π.

²⁷⁵ «[...] la musique orientale [...] possède huit modes au lieu de deux, et cela lui assure une incontestable supériorité au point de vue de la variété de l'expression *mélodique*», ό.π., σελ. 64.

²⁷⁶ «Le jour où les nations d'Orient pourront appliquer l'harmonie à leurs modes, la musique orientale sortira enfin de sa longue immobilité. De ce mouvement jaillira un art original et progressif, dont l'avènement ouvrira de nouveaux horizons à la musique d'Occident», ό.π.

3.1.5.3. Προτεινόμενες μεταρρυθμίσεις στη θεωρία και στον τρόπο εκτέλεσης

Κινούμενος προς την κατεύθυνση της σύζευξης «ανατολικού» και «δυτικού» μουσικού πολιτισμού, ο Bourgault-Ducoudray πίστευε ότι για να πραγματοποιηθεί αυτή με επιτυχία, θα έπρεπε πρώτα η βυζαντινή μουσική να υποστεί κάποιες σημαντικές αλλαγές ως προς το θεωρητικό και το πρακτικό μέρος της, έτσι ώστε να αποσαφηνιστούν σημεία της που ήταν ακατανόητα για τους δυτικούς ερευνητές και να βελτιωθεί παράλληλα ο τρόπος εκτέλεσής της, τον οποίο θεωρούσε ιδιαίτερα άτεχνο και «απεχθή»:

Δεν υπάρχει τίποτα πιο άθλιο, τίποτα πιο βάρβαρο, τίποτα πιο απεχθές για ένα ευρωπαϊκό αυτί, από το μέλος που ακούγεται στις ανατολικές εκκλησίες²⁷⁷.

Ένα σημείο στο οποίο ο Bourgault-Ducoudray αναφέρεται συχνά και που φαίνεται να τον είχε ενοχλήσει σε μεγάλο βαθμό ήταν, εκτός από την ένρινη ψαλμωδία, η απόδοση του ισοκρατήματος. Ο Bourgault-Ducoudray το αντιμετώπιζε ως μία στοιχειώδη μορφή πολυφωνίας, ένα «αρμονικό έμβρυο», που η λειτουργία του ήταν να στηρίζει αρμονικά τη φωνή του ψάλτη, ιδιαίτερα στα σημεία όπου η μελωδία άλλαζε ήχο²⁷⁸. Εντούτοις παρατηρεί ότι πρακτικά αυτό δεν συνέβαινε σχεδόν ποτέ. Πέρα από την μοναδική επιτυχημένη απόδοση του ισοκρατήματος που αναφέρει στις *Αναμνήσεις* του²⁷⁹, η γενική αίσθηση που αποκόμισε από αυτό ήταν μάλλον οδυνηρή:

[...] αυτό το μονότονο, το άγευστο, το ανελέητο ίσον που κάνει σε μία εκφραστική μελωδία ό,τι και μια ξύστρα σε ένα ανθρώπινο σώμα καθώς το διαπερνά [...] ²⁸⁰.

Ωστόσο ο Bourgault-Ducoudray ευελπιστούσε ότι τα ελαττώματα που προκαλούσε το ισοκράτημα στην εκτέλεση της βυζαντινής μουσικής θα μπορούσαν να διορθωθούν με την κατάργησή του και την αντικατάστασή του από την πολυφωνική επεξεργασία των ύμνων²⁸¹.

²⁷⁷ L.A. Bourgault-Ducoudray, *Études sur la musique ecclésiastique grecque-Mission musicale en Grèce et en Orient*, ό.π., σελ.5: «Rien de miserable, rien de barbare, rien de repugnant pour une oreille européenne, comme le chant qu'on entend dans les églises orientales».

²⁷⁸ ό.π., σελ.7.

²⁷⁹ L.A. Bourgault-Ducoudray, *Souvenirs d'une mission musicale en Grèce et en Orient*, ό.π., σελ. 16: « Το ταξίδι μου στη Σμύρνη [...] μου έδωσε τη μοναδική ευκαιρία που είχα να ακούσω μία καλή εκτέλεση εκκλησιαστικής μουσικής. [...] Σε αυτήν το ίσον ήταν ρυθμισμένο. Υποστήριζε τις φωνές των ψαλτών, χωρίς να τις καλύπτει. Άλλαζε ανάλογα με τις απαιτήσεις της μελωδίας, ακολουθώντας τις μετατροπές». Βλ. και προηγουμένως, σελ. 42.

²⁸⁰ L.A. Bourgault-Ducoudray, *Études sur la musique ecclésiastique grecque-Mission musicale en Grèce et en Orient*, Hachette, Παρίσι, 1877, σελ. 5.

²⁸¹ L.A. Bourgault-Ducoudray, *Études sur la musique ecclésiastique grecque-Mission musicale en Grèce et en Orient*, ό.π., σελ. 67.

Ένα άλλο σημείο της ελληνικής εκκλησιαστικής μουσικής που αντιμετωπίζεται αρνητικά από τον Bourgault-Ducoudray είναι τα μικρότερα του τόνου διαστήματα. Η αρχική εντύπωσή του γι' αυτά είναι ότι ακούγονται σαν φάλτσες νότες²⁸², ενώ η δυσκολία στην πιστή απόδοσή τους φαίνεται να τον οδηγεί στο να προτείνει την κατάργησή τους και την υιοθέτηση του ευρωπαϊκού συγκερασμού:

Αν υιοθετούσαμε ειλικρινά την ευρωπαϊκή διαίρεση της οκτάβας σε τόνους και ημιτόνια, αυτό θα διευκόλυνε πολύ την μεταρρύθμιση και θα επέτρεπε να εφαρμοστεί πολύ εύκολα η πολυφωνία σε όλους τους τρόπους της ελληνικής μουσικής²⁸³.

Μία εναλλακτική λύση που προτείνει ο Bourgault-Ducoudray για τα μικρότερα του τόνου διαστήματα είναι η αντικατάστασή τους από τέταρτα του τόνου. Αυτή η αντικατάσταση είναι η τελευταία «υποχώρηση» που αποδέχεται ο Bourgault-Ducoudray, καθώς δηλώνει κατηγορηματικά ότι οι συγκεκριμένες υποδιαίρεσεις θα πρέπει οπωσδήποτε να εξαφανιστούν από την βυζαντινή μουσική:

[...] μεταξύ *τρίτου* και *τέταρτου* του τόνου δεν υπάρχει θέση για διαφωνία. Το σημαντικό θα ήταν να υπάρχουν αυστηρά καθορισμένα διαστήματα, η φύση των οποίων να γίνεται κατανοητή από όλους²⁸⁴.

Η δυτικοευρωπαϊκή μουσική κατάρτιση του Bourgault-Ducoudray γίνεται φανερή και στην εμμονή του για «αυστηρά καθορισμένα διαστήματα». Ο Bourgault-Ducoudray προέρχεται από ένα μουσικό σύστημα όπου τα τονικά ύψη καθορίζονται με απόλυτη ακρίβεια, η οποία του είναι απαραίτητη για να κατανοήσει και τη βυζαντινή μουσική. Στη συνέχεια, τονίζοντας τη δυσκολία που παρουσιάζει η εκφορά των συγκεκριμένων υποδιαίρεσεων του τόνου, ο Bourgault-Ducoudray ισχυρίζεται ότι αυτή μπορεί να οδηγήσει τους «διατονικούς τρόπους της Ανατολής» στην εξαφάνιση²⁸⁵. Ο συλλογισμός του είναι ο εξής: η ύπαρξη μίας δύσκολα κατανοήσιμης θεωρίας είναι πιθανόν να οδηγήσει πολλούς Έλληνες προς την ευρωπαϊκή μουσική και να εγκαταλείψουν ολοκληρωτικά την ιδιαίτερη μουσική τους παράδοση²⁸⁶. Αν και δεν

²⁸² ό.π., σελ. 5: «Ces intervalles autres que le ton et le demi-ton, qui sont la plupart du temps autant de notes fausses [...]».

²⁸³ ό.π., σελ. 68.

²⁸⁴ ό.π., σελ. 70.

²⁸⁵ ό.π., σελ. 71: «Ce serait vraiment dommage que, par attachement pour les raffinements de ses intervalles minimes, l'Orient en vînt à perdre jusqu'à ses *modes diatoniques*». [Θα ήταν πραγματικά κρίμα, από προσκόλληση στην πολυτέλεια των ελαχίστων διαστημάτων της, η Ανατολή να φτάσει στο σημείο να χάσει ακόμα και τους *διατονικούς* της *τρόπους*].

²⁸⁶ ό.π. Η σκέψη του Bourgault-Ducoudray επί του θέματος αυτού δεν διατυπώνεται με ιδιαίτερη σαφήνεια: «Devant la difficulté qu'il y aurait à s'initier à une théorie compliquée et toute spéciale, il

τίθεται θέμα ορθότητας και αντικειμενικότητας της συγκεκριμένης άποψης, έχει ενδιαφέρον να εξεταστεί η προέλευσή της. Καταρχήν ο Bourgault-Ducoudray πίστευε ότι οι δυσκολίες που αντιμετώπιζε ο ίδιος με τη βυζαντινή μουσική είχαν αντικειμενική υπόσταση, και ως εκ τούτου αφορούσαν και τους ίδιους τους Έλληνες. Επιπλέον για τον Bourgault-Ducoudray υπήρχε ένα σαφές σημείο διαχωρισμού ανάμεσα στα αξιόλογα και τα περιττά στοιχεία της ελληνικής μουσικής, δημοτικής και βυζαντινής. Από τη μία πλευρά βρίσκονται οι λεγόμενες «διατονικές κλίμακες της αρχαιότητας», και από την άλλη οι μικρότερες του τόνου υποδιαιρέσεις. Έτσι, ο Bourgault-Ducoudray φοβόταν ότι λόγω της ασάφειας και των δυσκολιών που παρουσίαζε για εκείνον η βυζαντινή μουσική, οι Έλληνες θα εγκατέλειπαν την ενασχόλησή τους με αυτήν, αλλά και με το δημοτικό τραγούδι, και έτσι θα εξαφανίζονταν οριστικά οι «διατονικές κλίμακες της αρχαιότητας».

Επίσης, ο Bourgault-Ducoudray θεωρεί τις υποδιαιρέσεις του τόνου ως ασιατική επίδραση στην ελληνική εκκλησιαστική μουσική²⁸⁷, ενώ αναρωτιέται σχετικά με την απουσία τους από τα ελληνικά δημοτικά τραγούδια:

Πώς είναι δυνατόν οι δημοτικές μελωδίες, εμποτισμένες στον ύψιστο βαθμό με την καθαρή ελληνική γεύση, να είναι καθαρά *διατονικές*²⁸⁸;

Θα πρέπει να διευκρινιστεί σε αυτό το σημείο ότι η «διατονικότητα» των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών αποτελεί μία καθαρά προσωπική άποψη του Bourgault-Ducoudray, βασισμένη στο δείγμα των τραγουδιών που κατέγραψε και εξέδωσε και στον τρόπο με τον οποίο τα κατανόησε, την οποία προβάλλει προκειμένου να τονίσει τη μη χρησιμότητα των υποδιαιρέσεων του τόνου.

Πέρα από το θέμα των μικρότερων του τόνου διαστημάτων, ο Bourgault-Ducoudray κρίνει ως δυσνόητα και άλλα σημεία της θεωρίας της βυζαντινής μουσικής. Παραδείγματος χάρη πιστεύει ότι υπάρχει σύγχυση ως προς την ονομασία των «γενών» [genres], επεξηγώντας ότι όσοι ήχοι εντάσσονται στο εναρμόνιο γένος είναι καθαρά διατονικοί, ενώ αντίστοιχα όσοι εντάσσονται στο διατονικό, περιέχουν

serait à craindre que la majorité ne se jetât dans les bras de la musique européenne *telle qu'elle est*. On s'exposerait ainsi à voir périr les parties saines et fécondes que contient l'élément national». [Μπροστά στη δυσκολία που θα υπήρχε στο να μνηθεί κανείς σε μία θεωρία περίπλοκη και πολύ ιδιαίτερη, θα ήταν επίφοβο μήπως η πλειοψηφία ριχθεί στην αγκαλιά της ευρωπαϊκής μουσικής *έτσι όπως είναι*. Έτσι θα βλέπαμε να χάνονται τα υγιή και γόνιμα μέρη που περιέχει το εθνικό στοιχείο].

²⁸⁷ ό.π., σελ. 69: «un luxe asiatique» [μία ασιατική πολυτέλεια].

²⁸⁸ ό.π.: «Comment se fait-il que les melodies populaires, empreintes au plus haut degré de la pure saveur grecque, soient franchement *diatoniques* ?».

αλλοιώσεις κατά ένα τέταρτο του τόνου²⁸⁹. Επειδή ακριβώς ο Bourgault-Ducoudray θεωρούσε ότι το διατονικό γένος έπρεπε να είναι όμοιο με τον ευρωπαϊκό μείζονα τρόπο και ταύτιζε το εναρμόνιο γένος με αλλοιώσεις κατά ένα τέταρτο του τόνου, αδυνατούσε να κατανοήσει την διαφορετική έννοια που προσελάμβαναν αυτοί οι όροι στα πλαίσια της βυζαντινής μουσικής θεωρίας. Για το λόγο αυτό κατέληξε στο συμπέρασμα ότι το «διατονικό γένος» θα έπρεπε να ονομάζεται «εναρμόνιο» και το «εναρμόνιο γένος» να ονομάζεται «διατονικό»²⁹⁰. Μία ακόμη πηγή σύγχυσης για τον Bourgault-Ducoudray αποτελούν οι έλξεις που αναπτύσσονται μεταξύ των φθόγγων των βυζαντινών κλιμάκων και η διαφορά μεταξύ «ανιούσας» και «κατιούσας» κλίμακας ενός ήχου:

[...] στις περισσότερες κλίμακες, υπάρχουν νότες που δεν είναι σταθερές, αλλά ανεβαίνουν ή κατεβαίνουν σύμφωνα με τους νόμους της έλξης. [...] Ποτέ δεν μπορέσαμε να καταφέρουμε να μας τραγουδήσουν με ακρίβεια την κλίμακα αρκετών τρόπων²⁹¹.

Για την δυτική μουσική η βάση της θεωρίας της είναι η εκμάθηση και εκτέλεση των κλιμάκων. Κάτι ανάλογο θέλει να εφαρμόσει και ο Bourgault-Ducoudray στη βυζαντινή μουσική: κλίμακες που οι φθόγγοι τους να είναι σταθεροί στην ανιούσα και κατιούσα τους μορφή και που να μπορούν να αποδοθούν με ακρίβεια από τα συνοδευτικά μουσικά όργανα. Όμως η συγκεκριμένη απαίτηση του Bourgault-Ducoudray έρχεται σε αντίθεση με την ίδια τη φύση της βυζαντινής μουσικής, όπως φαίνεται από τα γραφόμενα του Χρυσάνθου στο κεφάλαιο του *Μεγάλου Θεωρητικού της Μουσικής* «Περί τῆς ἐν φθόγγοις διαφορᾶς»²⁹². Ο Χρυσάνθος αναφέρει χαρακτηριστικά ότι οι φθόγγοι της βυζαντινής διατονικής κλίμακας ακούγονται διαφορετικά στην ανιούσα κλίμακα, και διαφορετικά στην κατιούσα:

Οἱ αὐτοὶ φθόγγοι ἐν μὲν ἀναβάσει ποιοῦσιν εἰς τὴν ἀκοὴν ἄλλην ἐντύπωσιν, ἐν δὲ καταβάσει ἄλλην²⁹³.

Επιπλέον, στο ίδιο κείμενο, ο Χρυσάνθος δηλώνει ότι οι φθόγγοι της βυζαντινής κλίμακας διαφέρουν από αυτούς της ευρωπαϊκής:

²⁸⁹ ό.π., σελ. 6, υποσημείωση (1).

²⁹⁰ L.A. Bourgault-Ducoudray, *Études sur la musique ecclésiastique grecque-Mission musicale en Grèce et en Orient*, ό.π., σελ. 6.

²⁹¹ ό.π., σελ. 7.

²⁹² Βλ. Παράρτημα 5.

²⁹³ Χρυσάνθου, *Εισαγωγή και Μέγα Θεωρητικόν της Μουσικής*, Ρίγνιου, Παρίσι, 1821 και Michele Weis, Τεργέστη, 1832, [Ανάτυπο από: Κουλτούρα, Αθήνα, 2003], σελ. 103.

Διά τούτων καὶ οἱ φθόγγοι τῆς ἡμετέρας διατονικῆς κλίμακος ἔχουσιν ἀπαγγελίαν διάφορον, τινὲς μὲν ταῦτιζόμενοι, τινὲς δὲ ὀξυνόμενοι, καὶ τινὲς βαρυνόμενοι²⁹⁴.

Με βάση τα παραπάνω, παρατηρούμε ότι ο Bourgault-Ducoudray δεν μπόρεσε να μπει στο πνεύμα της θεωρίας της βυζαντινής μουσικής, παρόλο που ήθελε να τη χρησιμοποιήσει για να εμπλουτίσει το δυτικοευρωπαϊκό μουσικό ιδίωμα. Βασικές έννοιες της βυζαντινής μουσικής έμοιαζαν ακατανόητες για την δυτικής προέλευσης μουσική του κατάρτιση, στην οποία φαίνεται να ήταν αυστηρά προσκολλημένος. Έτσι, υπάρχει σημαντική πιθανότητα αυτή η προσκόλλησή του να αποτέλεσε και το εμπόδιο στην κατανόηση της βυζαντινής μουσικής, εμπόδιο που θέλησε να προσπεράσει εισηγούμενος μεταρρυθμίσεις, οι οποίες ουσιαστικά σκόπευαν στο να κάνουν περισσότερο κατανοητή τη βυζαντινή μουσική στον ίδιο και σε όσους είχαν μουσική κατάρτιση ανάλογη με τη δική του.

Η δυσκολία κατανόησης της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής από την πλευρά του Bourgault-Ducoudray γίνεται φανερή και από τον τρόπο που αντιμετωπίζει τη βυζαντινή νευματική σημειογραφία. Αν και αναφέρει ότι η βυζαντινή σημειογραφία εκφράζει σχέσεις μεταξύ φθόγγων και όχι απόλυτα τονικά ύψη²⁹⁵, φαίνεται ότι δεν κατανοεί σε βάθος τη χρησιμότητά της και γι' αυτό δηλώνει ότι δεν έχει κανένα λόγο να διατηρηθεί:

Ποια έγκυρη δικαιολογία μπορούν να επικαλεστούν οι Ανατολίτες μουσικοί για τη διατήρηση της σημειογραφίας τους; Καμία, κατά την άποψή μας²⁹⁶.

Βλέποντας τα όσα αναφέρει στη συνέχεια ο Bourgault-Ducoudray, παρατηρούμε ότι δεν έχει καταλάβει την ύπαρξη μιας βασικής ιδιότητας των χαρακτήρων της βυζαντινής μουσικής: το γεγονός ότι προσδιορίζουν όχι μόνο το ύψος ενός φθόγγου, αλλά και τον τρόπο εκφοράς του²⁹⁷. Γι' αυτόν, οι «ιδιαιτερότητες» της βυζαντινής μουσικής δείχνουν να εξαντλούνται στις υποδιαιρέσεις του τόνου:

²⁹⁴ Χρυσάνθου, ό.π., σελ. 102. Για περισσότερες λεπτομέρειες σχετικά με το θέμα της διαφορετικής εκφοράς των φθόγγων της βυζαντινής κλίμακας, βλ. Παράρτημα 5.

²⁹⁵ L.A. Bourgault-Ducoudray, *Études sur la musique ecclésiastique grecque-Mission musicale en Grèce et en Orient*, ό.π., σελ. 72: «La notation grecque actuelle n'exprime pas des sons absolus, mais des rapports d'intervalles». [Η σύγχρονη ελληνική σημειογραφία δεν εκφράζει απόλυτους φθόγγους, αλλά σχέσεις διαστημάτων].

²⁹⁶ ό.π.: «Quelle raison valable peuvent invoquer les musiciens orientaux pour la conservation de leur écriture? Aucune, à notre sens».

²⁹⁷ Ένα παράδειγμα αποτελεί η σύγκριση ολίγου (—) και πεταστής (∩), χαρακτήρες που δηλώνουν και οι δύο ανάβαση μίας (1) φωνής, αλλά με διαφορετικό τρόπο εκφοράς («πέταγμα» φωνής στην πεταστή). Η συγκεκριμένη ιδιότητα της πεταστής δεν θα μπορούσε να αποδοθεί από τη δυτικοευρωπαϊκή σημειογραφία, καθώς και οι δύο χαρακτήρες θα αποδίδονταν ως άνοδος κατά διάστημα 2^{ας}.

Ακόμα και αν υποθέσουμε ότι η μεταρρυθμισμένη ελληνική μουσική διατηρεί όλες εκείνες τις λεπτομέρειες που περιπλέκουν τη θεωρία της, δεν υπάρχει καμία από αυτές τις λεπτομέρειες που να μην μπορεί να εκφρασθεί σε ευρωπαϊκή σημειογραφία με περισσότερο σαφή και καθαρό τρόπο, με τη βοήθεια δύο σημαδιών που χρησιμοποιήσαμε: τη *μισή δίεση* και τη *μισή ύφεση*²⁹⁸.

Μία ακόμη προβολή των υποκειμενικών του δυσκολιών ως αντικειμενικά εμπόδια είναι ο τρόπος που αντιμετωπίζει τη βυζαντινή σημειογραφία. Ο Bourgault-Ducoudray πιστεύει ότι εξαιτίας του ιδιαίτερου χαρακτήρα της, οι ελληνικοί εκκλησιαστικοί ύμνοι δεν μπορούν να αποτυπωθούν γραπτά με την απαιτούμενη ακρίβεια. Για το λόγο αυτό την θεωρεί αιτία λαθών στην ερμηνεία των βυζαντινών ύμνων:

Μπορούμε να καταλάβουμε σε ποιο βαθμό μπορεί η χρήση μιας τέτοιας σημειογραφίας να προκαλέσει λάθη στην ερμηνεία μιας μουσικής που δεν έχει σταθεροποιηθεί η θεωρία της²⁹⁹.

Παρά το πλήθος των παρατηρήσεων του Bourgault-Ducoudray, θα πρέπει να επισημανθεί το γεγονός ότι δεν απορρίπτει ολοκληρωτικά τη βυζαντινή μουσική. Οι μεταρρυθμίσεις που εισηγείται γίνονται στο πνεύμα της «βελτίωσης» και του εξευρωπαϊσμού-εκπολιτισμού μιας μουσικής παράδοσης με συνήθειες σχεδόν απαράδεκτες για έναν ευρωπαϊκής παιδείας ακροατή. Η φιλοσοφία των μεταρρυθμίσεων συνοψίζεται στο εξής: οι βυζαντινοί ήχοι, που ονομάζονται από τον Bourgault-Ducoudray «τρόποι» [*modes*]³⁰⁰, να «καθαρθούν» από τα πρόσθετα στοιχεία που αλλοίωσαν το «διατονικό» χαρακτήρα τους, έτσι ώστε να επιστρέψουν στη μορφή των «διατονικών κλιμάκων της αρχαιότητας», για να γίνει εφικτή η εφαρμογή της πολυφωνίας σε αυτούς. Όπως και για το δημοτικό τραγούδι, έτσι και για την ελληνική εκκλησιαστική μουσική, διατυπώνει την ιδανική συνθήκη που θα

²⁹⁸ L.A. Bourgault-Ducoudray, *Études sur la musique ecclésiastique grecque-Mission musicale en Grèce et en Orient*, ό.π., σελ. 72: «Même en supposant que la musique grecque réformée conserve toutes les subtilités qui compliquent sa théorie, il n'est aucune de ces subtilités qui ne puisse s'exprimer en notation européenne d'une manière plus précise et plus claire, à l'aide des deux signes dont nous avons fait usage : le *démi-dièse* et le *démi-bémol*».

²⁹⁹ ό.π.: «On peut comprendre combien l'emploi d'une pareille notation peut engendrer d'erreurs dans l'interprétation d'une musique dont la théorie n'est pas fixée».

³⁰⁰ Ο Χρύσανθος αναφέρει τα εξής στο κεφάλαιο «Περί Ήχου»: « Ἀπό τὸν ἡμέτερον ἦχον ἢ οὐδέν, ἢ ὀλίγον διαφέρει ἐκεῖνο ὅπερ οἱ παλαιοὶ ὠνόμαζον, Τρόπον, Εἶδος, Σχῆμα καὶ Τόνον. Ὡνομάσθη δε Τρόπος, διότι ἐφάνερονε τάχα τὸ ἦθος τῆς διανοίας τῶν μελῶν». Βλ. Χρυσάνθου, ό.π., σελ. 125.

πρέπει να τη διέπει στο εξής: αφενός εισαγωγή της πολυφωνίας, αφετέρου διατήρηση των «τρόπων»³⁰¹.

³⁰¹ Και στο σημείο αυτό, ο Bourgault-Ducoudray χρησιμοποιεί με την ίδια σημασία τους όρους «τρόποι» και «διατονικές κλίμακες της αρχαίας ελληνικής μουσικής». Βλ. L.A. Bourgault-Ducoudray, *Études sur la musique ecclésiastique grecque-Mission musicale en Grèce et en Orient*, ό.π., σελ. 66: «[...] si l'on introduisait dans la musique ecclésiastique la polyphonie (qui représente l'élément moderne par excellence), tout en sauvegardant les modes (qui représentent l'élément traditionnel et national)». [...] αν εισάγουμε στην εκκλησιαστική μουσική την πολυφωνία (που αντιπροσωπεύει το κατεξοχήν σύγχρονο στοιχείο), διαφυλάσσοντας τους τρόπους (που αντιπροσωπεύουν το παραδοσιακό και εθνικό στοιχείο).

3.1.6. *Conférence sur la modalité dans la musique grecque*

Η *Conférence sur la modalité dans la musique grecque*³⁰² παρουσιάστηκε στις 7 Σεπτεμβρίου του 1878 στο Μέγαρο του Trocadéro στο Παρίσι και αποτέλεσε μία προσπάθεια του Bourgault-Ducoudray να εξοικειώσει το γαλλικό κοινό με το άκουσμα των κλιμάκων που είχε εντοπίσει στην ελληνική μουσική. Απώτερος σκοπός του ήταν να αποδείξει έμπρακτα στο ευρύ κοινό τις απόψεις που είχε διατυπώσει στα συγγράμματά του: ότι η χρήση των «τρόπων» στη δυτικοευρωπαϊκή έντεχνη μουσική δημιουργία μπορούσε να αποτελέσει αξιόλογη πηγή ανανέωσης του κορεσμένου μουσικού της ιδιώματος.

Στην διάλεξη αυτή, εκτός από τον ομιλητή Bourgault-Ducoudray, συμμετείχε και ένα εννεαμελές προεδρείο με επικεφαλής το συνθέτη Charles Gounod, και μέλη που προέρχονταν από διαφορετικούς χώρους της μουσικής και της διανόησης. Αυτά ήταν ο Émile Burnouf, πρώην διευθυντής της Γαλλικής Αρχαιολογικής Σχολής της Αθήνας που είχε βοηθήσει σημαντικά τον Bourgault-Ducoudray κατά τη διάρκεια της αποστολής του, ο Auguste-Henry-Édouard Μαρκήσιος De Queux de Saint Hilaire³⁰³, τότε γραμματέας και μετέπειτα πρόεδρος της Association pour l'encouragement des études grecques³⁰⁴, ο Charles Émile Ruelle, βιβλιοθηκάριος της Βιβλιοθήκης Sainte-Geneviève και μέλος της Association pour l'encouragement des études grecques, ο συνθέτης Victorin Joncières, ο φιλόσοφος και μέλος του Ινστιτούτου³⁰⁵ Félix Ravaisson, ο μουσικοκριτικός Oscar Cométtant, ο Jacques-Nicolas Lemmens, συνθέτης, οργανίστας, ιδρυτής και διευθυντής σχολής εκκλησιαστικής μουσικής στην πόλη Malines του Βελγίου, και ο Félix-Alexandre Guilmant, οργανίστας της εκκλησίας της Trinité και της Société des concerts du Conservatoire³⁰⁶. Τα φωνητικά μουσικά παραδείγματα που παρουσιάστηκαν κατά τη διάρκεια της διάλεξης

³⁰² *Διάλεξη για την τροπικότητα στην ελληνική μουσική.

³⁰³ Για τον Μαρκήσιο De Queux de Saint-Hilaire, βλ. προηγούμενος, σελ. 17.

³⁰⁴* Ένωση για την ενθάρρυνση των ελληνικών σπουδών.

³⁰⁵ Στο πρωτότυπο κείμενο «Institut». Με τον όρο αυτό προσδιορίζεται η ένωση των πέντε Ακαδημιών της Γαλλίας: Académie française [Γαλλική Ακαδημία] (έτος ίδρυσης: 1635), Académie des inscriptions et belles-lettres [Ακαδημία επιγραφών και λογοτεχνίας] (1663), Académie des sciences [Ακαδημία επιστημών] (1666), Académie des sciences morales et politiques [Ακαδημία ηθικών και πολιτικών επιστημών] (1795) και Académie des Beaux-Arts [Ακαδημία Καλών Τεχνών] (1816).

³⁰⁶ *Εταιρία συναυλιών του Ωδείου.

ερμήνευσαν οι κυρίες Prudent και Bourgault-Ducoudray και οι κύριοι Rimbaud και Fernier.

Όπως αναφέρει και ο ίδιος ο Bourgault-Ducoudray σε επιστολή του³⁰⁷, η διάλεξή του σημείωσε επιτυχία μεγαλύτερη από τις προσδοκίες του. «Η αίθουσα ήταν γεμάτη», γράφει χαρακτηριστικά και συνεχίζει:

Πάνω από διακόσια άτομα δεν μπόρεσαν να μπουν. Το ακροατήριο ήταν θερμό και ευνοϊκό. Εξέφρασε την επιδοκimasία του πολλές φορές, όχι μόνο έπειτα από την ακρόαση των ελληνικών μελωδιών, αλλά επίσης και κατά τη διάρκεια της παρουσίας των ιδεών μου σχετικά με τη θεωρία των τρόπων. Εν συντομία, είχα μία πραγματική επιτυχία [...] ³⁰⁸.

Στην ίδια επιστολή, ο Bourgault-Ducoudray δηλώνει ότι προτίθεται να εκδώσει και να κυκλοφορήσει τα πρακτικά της διάλεξής του:

Η διάλεξή μου θα δημοσιευτεί και θα μου επιτρέψετε να σας την προσφέρω αμέσως μόλις αυτή τυπωθεί. Καλύτερα από οποιοδήποτε συνοπτικό άρθρο, θα σας ενημερώσει για τις ιδέες μου σχετικά με τη μουσική σας ³⁰⁹.

3.1.6.1. Πλάνο της διάλεξης – Χρησιμότητα και εφικτό της τροπικότητας

Μελετώντας τη διάλεξη του Bourgault-Ducoudray παρατηρούμε ότι ακολουθεί το εξής σχήμα:

- Εισαγωγή-Σκοπός της διάλεξης.
- Παρουσίαση των «ελληνικών τροπικών κλιμάκων».
- Για το ήθος των τρόπων. Οι απόψεις των αρχαίων και το σύγχρονο άκουσμά τους μέσα από μουσικά παραδείγματα.
- Συμπεράσματα.

³⁰⁷ Η επιστολή αυτή του Bourgault-Ducoudray βρέθηκε στη Γεννάδειο Βιβλιοθήκη, δεμένη στον τόμο που περιέχει τα σχετικά με την ελληνική μουσική έργα του. Αν και δεν αναφέρεται ο παραλήπτης, θεωρούμε ότι απευθύνεται στον Ιωάννη Γεννάδιο, βάσει των εξής στοιχείων:

- Αναφερόμενος στην ελληνική μουσική, την χαρακτηρίζει «η μουσική σας».
- Αναφέρεται σε πιθανή συνάντησή του με τον παραλήπτη στο Λονδίνο, όπου υπηρετούσε ως διπλωμάτης ο Ιωάννης Γεννάδιος.
- Βρέθηκε στη Γεννάδιο Βιβλιοθήκη, το υλικό της οποίας ανήκε στο μεγαλύτερο ποσοστό του στον Ιωάννη Γεννάδιο.

³⁰⁸ Επιστολή του Bourgault-Ducoudray, 22-9-1879, Παρίσι, 1r-1v. Βρέθηκε στη Γεννάδειο Βιβλιοθήκη στον τόμο που περιέχει τα έργα του Bourgault-Ducoudray *Souvenirs d'une mission musicale en Grèce et en Orient, Etudes sur la musique ecclésiastique grecque* και *Conférence sur la modalité dans la musique grecque*.

³⁰⁹ ό.π., 1v-2r.

Αφού προσδιοριστούν οι σκοποί της διάλεξής του, που είναι η απόδειξη της ιδιαίτερης ομορφιάς των κλιμάκων της ελληνικής μουσικής και της συμβατότητάς τους με το έντεχνο δυτικοευρωπαϊκό μουσικό ιδίωμα³¹⁰, ο Bourgault-Ducoudray αφιερώνει ένα σημαντικό κομμάτι στην ανάλυση της διαδικασίας, βάσει της οποίας σχηματίζονται οι δυτικοευρωπαϊκές και οι ελληνικές κλίμακες.

Ως ελληνικές κλίμακες προσδιορίζονται οι «διατονικές κλίμακες της ελληνικής μουσικής», που αναφέρονται στις *Trente mélodies populaires de Grèce et d'Orient* και στις *Études sur la musique ecclésiastique grecque*. Οι ελληνικές κλίμακες παρουσιάζονται στο κοινό με αρχαιοελληνικές ονομασίες: υποδώρα, υποφρύγια, υπολύδια, δώρα, φρύγια, λύδια και μιξολύδια. Ως παράδειγμα των εντυπώσεων που μπορεί να δημιουργήσει η ακρόαση καθεμίας κλίμακας, ο Bourgault-Ducoudray χρησιμοποιεί το γαλλικό δημοτικό τραγούδι *J'ai du bon tabac*³¹¹. Το τραγούδι αυτό το εκτελεί στο πιάνο, μεταφέροντάς το σε όλες τις «ελληνικές κλίμακες», καθώς και στην ανατολική χρωματική κλίμακα, στον μείζονα και στον ελάσσονα τρόπο.

Ο Bourgault-Ducoudray δεν αρκείται μόνο στην παρουσίαση του θεωρητικού μέρους των «διατονικών ελληνικών κλιμάκων», αλλά προχωρά και στην αισθητική τους πλευρά, εξετάζοντας τα εκφραστικά χαρακτηριστικά που θεωρεί ότι συνιστούν το «ήθος» τους. Η ταύτιση που υπάρχει στη σκέψη του Bourgault-Ducoudray ανάμεσα στις «αρμονίες» των αρχαίων και στις «διατονικές κλίμακες-τρόπους της ελληνικής μουσικής»³¹² γίνεται ιδιαίτερα φανερή στο σημείο αυτό:

Θα μελετήσουμε τώρα ξεχωριστά καθέναν από τους τρόπους και θα διαπιστώσουμε με παραδείγματα εάν ανταποκρίνονται στα χαρακτηριστικά εκείνα που τους απέδωσαν οι αρχαίοι³¹³.

Τα μουσικά παραδείγματα που χρησιμοποιεί ο Bourgault-Ducoudray για να στηρίξει τα συμπεράσματά του ως προς το «ήθος» των κλιμάκων προέρχονται από την αρχαία μουσική, το γρηγοριανό μέλος, την ελληνική εκκλησιαστική μουσική, τα δημοτικά τραγούδια διαφορετικών περιοχών, καθώς και από την δυτικοευρωπαϊκή έντεχνη μουσική δημιουργία³¹⁴.

³¹⁰ Louis Albert Bourgault-Ducoudray, *Conférence sur la modalité dans la musique grecque*, Imprimerie Nationale, Παρίσι, 1879, σελ. 5.

³¹¹ * Έχω καλό καπνό.

³¹² Βλ. Παράρτημα 1.

³¹³ Louis Albert Bourgault-Ducoudray, *Conférence sur la modalité dans la musique grecque*, Imprimerie Nationale, Παρίσι, 1879, σελ. 10-11.

³¹⁴ ό.π., σελ. 12.

Έτσι για καθεμία από τις κλίμακες, που εδώ τις ονομάζει «τρόπους», προτάσσει τους χαρακτηρισμούς που θεωρεί ότι απέδιδαν οι αρχαίοι στις αντίστοιχες «αρμονίες»³¹⁵, παρουσιάζοντας και ένα σχετικό μουσικό παράδειγμα. Τις περισσότερες φορές ο Bourgault-Ducoudray συμφωνεί με τους χαρακτηρισμούς των αρχαίων, ενώ προσπαθεί να αποδείξει την ορθότητά τους μέσω των μουσικών παραδειγμάτων που παρουσιάζει.

Οι μοναδικές περιπτώσεις όπου δεν συμφωνεί απόλυτα με τους χαρακτηρισμούς των αρχαίων είναι ως προς το ήθος της υποφρύγιας και της υπολύδιας κλίμακας. Η διαφωνία του οφείλεται κυρίως στην πεποίθησή του ότι αποδίδει με ακρίβεια αυτό που οι αρχαίοι ονόμαζαν «υποφρύγια» ή «υπολύδια» αρμονία, και όχι την εκδοχή των δυτικών μουσικών, ή καλύτερα την προσωπική του εκδοχή της «υποφρύγιας» ή της «υπολύδιας» αρμονίας. Επιπλέον ο Bourgault-Ducoudray δείχνει να παραγνωρίζει την χρονική και πολιτισμική διαφορά μεταξύ αρχαίας Ελλάδας και Ευρώπης του 19^{ου} αιώνα, θεωρώντας ότι τα χαρακτηριστικά του ήθους έχουν αντικειμενική και διαχρονική υπόσταση. Για τους λόγους αυτούς θεωρεί ότι το πραγματικό ήθος του υποφρύγιου είναι τα χαρακτηριστικά που αντιστοιχούν, σύμφωνα με τους αρχαίους, στον «φρύγιο τρόπο»:

Τα όσα αναφέρουν σχετικά με τον *φρύγιο*, [...] πλησιάζουν περισσότερο στη δική μας αντίληψη. Χαρακτηρίζουν [...] το φρύγιο τρόπο ως *γεμάτο πάθος, ενθουσιώδη, εμπνευσμένο, θρησκευτικό, εκστατικό*³¹⁶.

Και συμπληρώνει ο Bourgault-Ducoudray, σχετικά με τον χαρακτήρα που εντοπίζει στον «υποφρύγιο τρόπο»:

Κατά την άποψή μας, ο υποφρύγιος τρόπος περιγράφει μοναδικά τα μεγάλα και αυθόρμητα συναισθήματα, όπως η έξαρση του ενθουσιασμού και η θέρμη της προσευχής³¹⁷.

Στο ίδιο πνεύμα, ο Bourgault-Ducoudray υποστηρίζει ότι και η υπολύδια κλίμακα έχει αδικηθεί από τους αρχαίους, χαρακτηριζόμενη ως ηθικά ανάρμοστη³¹⁸, αναφέροντας χαρακτηριστικά ότι απορρίπτεται από τον Πλάτωνα στην *Πολιτεία* του:

³¹⁵ Βλ. Παράρτημα 1.

³¹⁶ Louis Albert Bourgault-Ducoudray, *Conférence sur la modalité dans la musique grecque*, ό.π., σελ. 22.

³¹⁷ ό. π.

³¹⁸ Οι αρχαίοι χαρακτήριζαν το ήθος της υπολυδιστί αρμονίας ως βακχικό, φιλήδονο, μεθυστικό. Βλ. Σόλων Μιχαλίδης, «ήθος», *Εγκυκλοπαίδεια της αρχαίας ελληνικής μουσικής*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 1981, [3^η ανατύπωση: Μάρτιος 2003].

Αυτός ο τρόπος είχε χαρακτηριστεί από τους αρχαίους ως *φιλήδονος, διεφθαρμένος, βακχικός, μεθυστικός*. [...] Ο Πλάτων [...] τον διώχνει ανελέητα από την Πολιτεία του³¹⁹.

Αν όμως ανατρέξουμε στο σχετικό απόσπασμα της *Πολιτείας*, παρατηρούμε ότι ο Πλάτων δεν αναφέρεται στην υπολύδια αρμονία, αλλά στις αρμονίες «λυδιστί», «μιξολυδιστί» και «συντονολυδιστί»³²⁰. Ωστόσο ο Bourgault-Ducoudray μοιάζει να μην κατανοεί ότι η «υπολυδιστί» δεν εμπεριέχεται εννοιολογικά στις αρμονίες που ο Πλάτων κρίνει αρνητικά, όπως φαίνεται και από όσα γράφει στη συνέχεια:

Μας είναι δύσκολο να καταλάβουμε γιατί ο Πλάτων φάνηκε τόσο απόλυτος [...]. Τι θα έλεγε άραγε ο Πλάτων εάν άκουγε αρκετές από τις σελίδες της σύγχρονης μουσικής³²¹!

Τα αποσπάσματα από έργα Δυτικοευρωπαίων συνθετών χρησιμοποιούνται από τον Bourgault-Ducoudray και για να τεκμηριωθεί το εφικτό της χρήσης των «τρόπων» στην δυτική έντεχνη μουσική δημιουργία:

Ο υποδώριος τρόπος χρησιμοποιήθηκε πολλές φορές από τους σύγχρονους συνθέτες, αλλά όχι στο βαθμό που θα έπρεπε. Ωστόσο προσφέρεται θαυμάσια για εναρμόνιση, η οποία αυξάνει την υπερηφάνεια και τη μεγαλοπρέπειά του³²².

Στη συνέχεια επισημαίνει ότι ο Berlioz χρησιμοποίησε τον «υποδώριο τρόπο» στο εισαγωγικό κομμάτι του δεύτερου μέρους της Παιδικής Ηλικίας του Χριστού³²³, καθώς και στην Επίκληση στη Φύση, στο τέταρτο μέρος της Καταδίκης του Φάουστ³²⁴. Ο Bourgault-Ducoudray αναφέρει επίσης ότι ο «υποδώριος τρόπος» χρησιμοποιήθηκε από τον προεδρεύοντα της διάλεξης Charles Gounod στην όπερά του Φάουστ³²⁵. Η συγκεκριμένη ανακοίνωση προκάλεσε παρατεταμένα χειροκροτήματα από την πλευρά του ακροατηρίου, που ο Bourgault-Ducoudray σχολιάζει ιδιαίτερα:

³¹⁹ Louis Albert Bourgault-Ducoudray, *Conférence sur la modalité dans la musique grecque*, ό.π., σελ. 28-29: «Ce mode a été qualifié par les anciens de *voluptueux, dissolu, bachique, enivrant*. [...] Platon [...] le chasse impitoyablement de sa République».

³²⁰ Βλ. Παράρτημα 6.

³²¹ Louis Albert Bourgault-Ducoudray, *Conférence sur la modalité dans la musique grecque*, Imprimerie Nationale, Παρίσι, 1879, σελ. 28-29.

³²² ό.π., σελ. 19.

³²³ Έχει ενδιαφέρον να ειπωθεί ότι το έργο του αυτό ο Berlioz το παρουσίασε αρχικά ως σύνθεση ενός φανταστικού συνθέτη του 17^{ου} αιώνα με το όνομα Pierre Ducré. Αργότερα το ενσωμάτωσε στο ορατόριό του *L'enfance du Christ*.

³²⁴ ό.π.

³²⁵ ό.π., σελ. 21.

Αυτά τα χειροκροτήματα [...] αποδεικνύουν [...] ότι δεν αποδοκιμάζετε τον κ. Gounod επειδή χρησιμοποίησε τους ελληνικούς τρόπους στα έργα του³²⁶.

Ο Bourgault-Ducoudray εντοπίζει επίσης χρήση των «τρόπων» σε έργα του Beethoven, και πιο συγκεκριμένα, σε ένα απόσπασμα της 9^{ης} Συμφωνίας και στο Adagio του 15^{ου} κουαρτέτου. Για το απόσπασμα της 9^{ης} Συμφωνίας, η ταυτότητα του οποίου δεν προσδιορίζεται, ο Bourgault-Ducoudray πιστεύει ότι η χρήση του «υποφρύγιου τρόπου» αντί του «μείζονα» αποδίδει με περισσότερη επιτυχία «το άνοιγμα, την άνθιση και την ψυχική ανάταση»³²⁷. Όσον αφορά δε το Adagio του 15^{ου} κουαρτέτου, ο Bourgault-Ducoudray ισχυρίζεται ότι ο Beethoven χρησιμοποίησε με πολύ μεγάλη επιτυχία τον «υπολύδιο τρόπο». Αν όμως ανατρέξουμε στον τίτλο του μέρους αυτού, παρατηρούμε ότι έχει γραφτεί από τον Beethoven στα γερμανικά, και εντός παρενθέσεως στα ιταλικά ως εξής: «Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart (Canzona di ringraziamento offerta alla divinità da un guarito, in modo lidico)»³²⁸. Επομένως η χρήση του κομματιού αυτού από τον Bourgault-Ducoudray ως παραδείγματος σχετικού με τον «υπολύδιο τρόπο» είναι ατυχής. Ίσως να μην είναι άσχετο το γεγονός ότι, όπως και στην περίπτωση της *Πολιτείας* του Πλάτωνος, έτσι και εδώ δεν αποδίδει με ακρίβεια τους όρους όπως τους αντλεί από την αρχική τους πηγή.

3.1.6.2. Επίλογος-Συμπεράσματα της Διάλεξης

Ο Bourgault-Ducoudray πιστεύει ότι οποιοδήποτε ξένο προς την ευρωπαϊκή μουσική στοιχείο θα πρέπει να γίνεται αποδεκτό στα πλαίσια της σύγχρονης μουσικής δημιουργίας, δηλώνοντας χαρακτηριστικά ότι όλες οι κλίμακες μπορούν να εναρμονιστούν³²⁹. Για τον Bourgault-Ducoudray το μουσικό ιδίωμα χωρίζεται σε δύο κατηγορίες: δυτικοευρωπαϊκό, που αντιστοιχεί στη δυτικοευρωπαϊκή έντεχνη μουσική δημιουργία, και τροπικό, που αντιστοιχεί σε όλα τα είδη μουσικής που βρίσκονται έξω από αυτή. Απλοποιώντας την έννοια του «τρόπου», κατατάσσει στην ίδια κατηγορία τους «τρόπους» της αρχαίας ελληνικής μουσικής, τους τρόπους του γρηγοριανού μέλους, καθώς και τις κλίμακες επάνω στις οποίες έχουν γραφτεί

³²⁶ ό.π.

³²⁷ Στο πρωτότυπο: «[...] un élargissement, un épanouissement, un accroissement d'envergure [...]», ό.π., σελ. 28.

³²⁸ * Τραγούδι ευχαριστίας ενός θεραπευμένου προς τη Θεότητα, στη λυδική αρμονία.

³²⁹ Στο πρωτότυπο: «Or, toutes ces échelles peuvent s'harmoniser», ό.π., σελ. 47.

δημοτικά τραγούδια της Ελλάδας και άλλων χωρών της Ευρώπης. Με τον τρόπο αυτό προσπαθεί να προσδώσει θεωρητικό υπόβαθρο στη διαφοροποίηση του ακούσματος των συγκεκριμένων ειδών από την ευρωπαϊκή έντεχνη μουσική δημιουργία. Αυτή η διαφοροποίηση εκλαμβάνεται ως συνδετικός κρίκος μεταξύ μουσικών παραδόσεων που βρίσκονται εκτός της δυτικοευρωπαϊκής έντεχνης μουσικής ή αποτελούν πρώιμα στάδιά της, χωρίς να λαμβάνει υπόψη του τις θεμελιώδεις διαφορές που υπάρχουν μεταξύ τους. Έτσι, το γρηγοριανό μέλος, τα δημοτικά τραγούδια, η βυζαντινή μουσική και η αρχαία μουσική αντιμετωπίζονται ως ένα ενιαίο σύνολο, το οποίο καλείται να εμπλουτίσει μουσικά το έντεχνο δυτικοευρωπαϊκό μουσικό ιδίωμα.

Στο πνεύμα αυτό, ο Bourgault-Ducoudray επισημαίνει προσπάθειες συγχρόνων του μουσικών, ανάλογες με τη δική του. Πιο συγκεκριμένα, επαινεί τον συνθέτη και οργανίστα Jacques-Nicolas Lemmens, μέλος του προεδρείου της διάλεξης, για τη χρήση των τρόπων του γρηγοριανού μέλους σε συνθέσεις του:

Εφαρμόζοντας σε πρωτότυπες συνθέσεις τους τρόπους του γρηγοριανού μέλους που, όπως είδαμε, είναι ίδιοι με αυτούς της ελληνικής μουσικής, ο κ. Lemmens απέδειξε την ωφέλεια που μπορεί να αποκομίσει η σύγχρονη γλώσσα [...]³³⁰.

Στη συνέχεια, εγκωμιάζει την ενασχόληση των Ρώσων συνθετών με την παραδοσιακή τους μουσική, στην οποία επίσης εντοπίζει στοιχεία των «ελληνικών κλιμάκων»:

Στη Ρωσία, τα περισσότερα από τα εθνικά τραγούδια έχουν συντεθεί βάσει των ελληνικών κλιμάκων. Τα τραγούδια αυτά έχουν περισυλλεγεί με ευλάβεια από τους Ρώσους συνθέτες και έχουν εναρμονιστεί καταπληκτικά από κάποιους από αυτούς³³¹.

Αυτές οι προσπάθειες αντιμετωπίζονται με ιδιαίτερη αισιοδοξία από τον Bourgault-Ducoudray, επειδή του ενισχύουν την πεποίθηση ότι μία ημέρα θα κυριαρχήσουν ολοκληρωτικά οι ιδέες του στα πλαίσια της ευρωπαϊκής μουσικής δημιουργίας. Ολοκληρώνοντας τη διάλεξή του, επαναλαμβάνει την πίστη του στην εφαρμογή της πολυφωνίας σε όλες τις κλίμακες και στη δυνατότητα ανανέωσης του δυτικοευρωπαϊκού μουσικού ιδιώματος μέσω αυτής, κλείνοντας με την εξής φράση:

Με τον τρόπο αυτό, θα μπορούσαμε να λύσουμε το πρόβλημα, που σήμερα είναι περισσότερο έντονο από ποτέ: να είμαστε καινοτόμοι, παραμένοντας απλοί³³².

Μετά το τέλος της διάλεξης του Bourgault-Ducoudray, ο προεδρεύων Charles Gounod περιορίστηκε στο να ευχαριστήσει τους τραγουδιστές που συμμετείχαν στη

³³⁰ Louis Albert Bourgault-Ducoudray, *Conférence sur la modalité dans la musique grecque*, Imprimerie Nationale, Παρίσι, 1879, σελ. 47.

³³¹ ό.π., σελ. 48.

³³² ό.π.

διάλεξη, με τη βοήθεια των οποίων εκτελέστηκαν τα μουσικά παραδείγματα, «αυτά τα τραγούδια που μας γοήτευσαν όλους»³³³, όπως είπε χαρακτηριστικά, χωρίς να κάνει κάποια περεταίρω αναφορά ούτε στον Bourgault-Ducoudray, ούτε στο περιεχόμενο της διάλεξής του.

³³³ ό.π.

3.2. Marie François Maurice Emmanuel (1862-1938)

3.2.1. Βιογραφικά στοιχεία

Ο Maurice Emmanuel γεννήθηκε στις 2 Μαΐου του 1862 στο Bar-sur-Aube, στην περιοχή Champagne-Ardenne της Γαλλίας, όπου έζησε μέχρι τα επτά του χρόνια. Παρόλο που κανείς από τους οικείους του δεν ήταν μουσικός, αναφέρεται ότι από πολύ μικρή ηλικία έδειξε ενδιαφέρον για τους ρυθμούς και τους ήχους³³⁴, εκδηλώνοντας μία πρόωμη μουσική κλίση³³⁵ αρκετά πριν από τα δέκα του χρόνια, οπότε και ξεκίνησε τη μουσική του εκπαίδευση³³⁶.

Το 1869 η οικογένειά του μετακόμισε στην Beaune της Βουργουνδίας. Η ευρύτερη μουσική παράδοση της Βουργουνδίας φαίνεται ότι αποτέλεσε σημαντική πηγή έμπνευσης για το μετέπειτα συνθετικό του έργο³³⁷. Τα χρόνια των γυμνασιακών του σπουδών χαρακτηρίστηκαν από υψηλές σχολικές επιδόσεις, οι οποίες του εξασφάλισαν βραβεία και διακρίσεις. Από την εποχή εκείνη δείχνει να χρονολογείται και η ιδιαίτερη αγάπη του για την Ελλάδα και τον πολιτισμό της, όπως σχολιάζεται στη βιογραφία του από τον Christophe Corbier:

Το νεαρό αγόρι [...] αφιερώνει μια ιδιαίτερη λατρεία στην Ελλάδα, γεγονός που του εξασφαλίζει μεγάλες σχολικές επιτυχίες³³⁸.

Το 1880, ο Maurice Emmanuel εγκαταστάθηκε στο Παρίσι και εγγράφηκε στο Τμήμα Φιλολογίας της Σορβόνης. Παράλληλα φοίτησε και στο Collège de France, ενώ παρακολουθούσε μαθήματα, αρχικά ως ακροατής, στο Conservatoire του Παρισιού στην τάξη αρμονίας και σολφέζ του Augustin Savard³³⁹. Στο Conservatoire την εποχή εκείνη φοιτούσε και ο Έλληνας συνθέτης Σπύρος Σαμάρας, ο οποίος υπήρξε και συμμαθητής του Maurice Emmanuel, όπως αναφέρει ο τελευταίος σε ένα γράμμα προς τους γονείς του:

³³⁴ Christophe Corbier, *Maurice Emmanuel*, Bleu nuit, Παρίσι, 2007, σελ. 8.

³³⁵ Βλ. Frank Emmanuel, «Maurice Emmanuel (1862-1938), Repères biographiques», *La Revue Musicale*, Τεύχος 410-411, Παρίσι, Σεπτέμβριος 1988, σελ.5.

³³⁶ Christophe Corbier, ό.π., σελ.11.

³³⁷ Frank Emmanuel, ό.π. Η επίδραση αυτή γίνεται φανερή και από τη δημιουργία συλλογής δημοτικών τραγουδιών της περιοχής από τον Maurice Emmanuel με τίτλο *Trente chansons bourguignonnes du pays de Beaune* [Τριάντα βουργουνδικά τραγούδια της περιοχής Beaune].

³³⁸ Christophe Corbier, ό.π.

³³⁹ Christophe Corbier, ό.π., σελ. 20.

Έχω ευγενικούς συμμαθητές. Είναι λίγο ως πολύ από όλες τις φυλές. [...] Ο Σαμάρας είναι Έλληνας³⁴⁰.

Η παρακολούθηση του μαθήματος της ιστορίας της μουσικής, το οποίο δίδασκε ο Bourgault-Ducoudray από το 1878, φαίνεται ότι έπαιξε σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση των μουσικών πεποιθήσεων και προτιμήσεων του Emmanuel, καθώς ο Bourgault-Ducoudray δίδασκε στα πλαίσια των μαθημάτων του όσα είχε υποστηρίζει στα θεωρητικά του κείμενα σχετικά με τη δυνατότητα χρήσης των «τρόπων της αρχαίας ελληνικής μουσικής» στην σύγχρονη μουσική δημιουργία. Έτσι, η κριτική που άσκησε μετέπειτα ο Maurice Emmanuel στο τονικό σύστημα της έντεχνης δυτικοευρωπαϊκής μουσικής και η χρήση «τροπικών» κλιμάκων στις συνθέσεις του μοιάζουν να απορρέουν από την διδασκαλία του Bourgault-Ducoudray.

Ήδη από τα πρώτα μαθήματα, ο Emmanuel εκφράζει τη συμπάθειά του για τον Bourgault-Ducoudray, η οποία στην αρχή είναι μάλλον συγκρατημένη:

Αυτό το μάθημα, αρκετά εύληπτο, υπόσχεται να είναι ενδιαφέρον. Θα επέκρινα μόνο τον κ. Ducoudray για κάποιες κοινότητες παρομοιώσεις, οι οποίες ασχημαίνουν τα υπόλοιπα³⁴¹.

Το Δεκέμβριο του ιδίου έτους, ο Emmanuel φαίνεται περισσότερο ευχαριστημένος από το μάθημα του Bourgault-Ducoudray:

[...] με ενδιέφερε πάρα πολύ. Μας παρουσίασε με μία μικρή χορωδία ένα αξιοθαύμαστο *Adoremus* του Palestrina και το *Miserere* του Allegri. Είναι καταπληκτικό³⁴².

Κατά τη διάρκεια των σπουδών του στο Conservatoire χρονολογούνται οι συνθέσεις του Σονάτα για πιάνο και βιολοντσέλο στον τρόπο του Μι, Κουαρτέτο στον τρόπο του Ρε και *Ouverture pour un Conte gai*³⁴³, με τις οποίες έθεσε υποψηφιότητα για το Βραβείο της Ρώμης. Όμως η υποψηφιότητά του δεν έγινε δεκτή λόγω του μη συμβατικού χαρακτήρα των συγκεκριμένων έργων, και ύστερα από έντονη ρήξη με το δάσκαλό του στη σύνθεση, Léo Delibes, αποφάσισε να απομακρυνθεί από τις

³⁴⁰ «Maurice Emmanuel et son temps (1862-1938), Lettres inédites», (introduction et notes : Franck Emmanuel), *Revue Internationale de Musique Française*, Τεύχος 11, Ιούνιος 1983, Slatkine, Γενεύη-Παρίσι, σελ. 18, Επιστολή 22^{ης} Δεκεμβρίου 1883 προς τους γονείς του: «J'ai de gentils condisciples. Ils sont un peu de toutes les races. [...] Samara est grec [...]».

³⁴¹ «Maurice Emmanuel et son temps (1862-1938), Lettres inédites», (introduction et notes : Franck Emmanuel), ό.π., σελ. 10-11, Επιστολή 25^{ης} Νοεμβρίου 1880 προς τους γονείς του: «Ce cours assez bien digéré, promet d'être intéressant. Je reprocherais seulement à M. Ducoudray quelques comparaisons triviales qui déparent le reste».

³⁴² Christophe Corbier, ό.π., σελ. 24.

³⁴³ * Εισαγωγή για ένα χαρούμενο παραμύθι.

συνθετικές του δραστηριότητες και να αφοσιωθεί περισσότερο στις ακαδημαϊκές του σπουδές.

Στη Σορβόνη, η παρουσία των θετικιστών επιστημόνων και του Ernest Renan φαίνεται ότι επηρέασαν την μετέπειτα πορεία του Maurice Emmanuel³⁴⁴. Όπως ομολογεί και ο ίδιος στους γονείς του:

[...] σίγουρα αναπτύχθηκα περισσότερο από αισθητικής πλευράς στη Σορβόνης παρά στο Conservatoire. [...] το Λούβρο, η Όπερα, οι συναυλίες είναι οι πραγματικοί μου καθηγητές³⁴⁵.

Οι καθηγητές του στη Σορβόνη τον ώθησαν να ασχοληθεί με την εκπόνηση μίας διδακτορικής διατριβής για τον αρχαίο ελληνικό χορό, τον οποίο είχε ήδη αρχίσει να μελετά. Πιο συγκεκριμένα, το θέμα της διατριβής του αφορούσε τον αρχαίο ελληνικό χορό βάσει των σωζόμενων απεικονιστικών παραστάσεων. Σε ένα άρθρο όπου αναλύεται η συλλογιστική της διδακτορικής του διατριβής, ο Victor Basch, ο οποίος ήταν παρών και κατά την υποστήριξή της, τονίζει την έμφαση που έδωσε ο Emmanuel στα «απεικονιστικά μνημεία»³⁴⁶ έναντι των σχετικών αρχαίων κειμένων, προκειμένου να αντλήσει τις απαραίτητες πληροφορίες για τη διατριβή του³⁴⁷:

[...] ο Maurice Emmanuel υποστήριξε ότι οι πηγές, οι πιο πλούσιες για να αντλήσει κανείς τις πληροφορίες του, ήταν τα απεικονιστικά μνημεία, οι ορχηστικές εικόνες ζωγραφισμένες επάνω σε αγγεία, τα αγαλματίδια από τερακότα και τα ανάγλυφα [...]. Αυτές οι εικόνες είναι που μας πληροφορούν για το πώς χόρευαν οι Έλληνες [...] και πώς [...] αναπαριστούσαν τις [...] κινήσεις της καθημερινής ζωής³⁴⁸.

Στην εκπόνηση και επιτυχία της διατριβής του συνέβαλε επίσης ο χρονοφωτογράφος, μία ειδική φωτογραφική συσκευή με την οποία ήταν δυνατή η φωτογράφιση των διαδοχικών φάσεων της κίνησης ενός σώματος. Χάρη στον χρονοφωτογράφο, ο Emmanuel μπόρεσε να συγκρίνει τις κινήσεις που απεικονίζονταν στα αγγεία με αυτές ενός σύγχρονου του χορευτή³⁴⁹. Επίσης, στην ανάλυση των βημάτων των αρχαίων χορών καταφεύγει σε σύγχρονους όρους, δανεισμένους από το κλασικό

³⁴⁴ Christophe Corbier, ό.π., σελ. 26.

³⁴⁵ ό.π., σελ. 26: «je me suis certainement plus développé en esthétique à la Sorbonne qu'au Conservatoire. [...] le Louvre, l'Opéra, les concerts sont mes vrais professeurs».

³⁴⁶ Στο κείμενο υπάρχει ο όρος «monuments figurés». Επειδή δεν υπάρχει κάποιος άλλος όρος που να τον αποδίδει με ακρίβεια, προτιμήθηκε η συγκεκριμένη απόδοσή του.

³⁴⁷ Victor Basch, «Emmanuel musicologue», *La Revue Musicale*, Τεύχος 410-411, ό.π., σελ. 52.

³⁴⁸ ό.π.

³⁴⁹ Βλ. Christophe Corbier, ό.π., σελ. 56-57.

μπαλέτο³⁵⁰. Ο Maurice Emmanuel υποστήριξε την διδακτορική του διατριβή στις 4 Μαρτίου του 1896. Η υποστήριξη στέφθηκε από επιτυχία, ενώ κατά τη διάρκειά της υπήρχε μία χορεύτρια η οποία εκτελούσε ζωντανά τις αναφερόμενες χορευτικές κινήσεις.

Μετά από την επιτυχή απόκτηση του διδακτορικού του διπλώματος, ο Emmanuel έδωσε πολλές διαλέξεις σε πανευρωπαϊκό επίπεδο. Η συγκυρία υπήρξε ιδιαίτερα καλή, καθώς συνέπιπτε με την αναβίωση των Ολυμπιακών Αγώνων το 1896 στην Αθήνα³⁵¹, γεγονός που μαζί με την ανακάλυψη των Δελφικών Ύμνων τέσσερα χρόνια νωρίτερα αύξανε το ενδιαφέρον του κοινού για οτιδήποτε σχετιζόταν με την αρχαία Ελλάδα.

Παρά την επιτυχία του αυτή, δεν κατάφερε να προσληφθεί σε ακαδημαϊκή θέση, ενώ βιοποριστικοί λόγοι τον οδήγησαν στην αποδοχή της θέσης του διευθυντή της εκκλησιαστικής χορωδίας του ναού της Αγίας Κλοτίλδης στο Παρίσι. Από τη θέση αυτή παραιτήθηκε τον Απρίλιο του 1907, λόγω μη αποδοχής των καινοτομιών που ήθελε να εφαρμόσει στην εκκλησιαστική μουσική³⁵². Οι καινοτομίες αυτές σχετιζόνταν σε σημαντικό βαθμό με την αγάπη του για την «τροπική μουσική», στην οποία έβλεπε, όπως και ο Bourgault-Ducoudray, μία πηγή ανανέωσης του υπάρχοντος μουσικού ιδιώματος.

Την ίδια χρονιά, οι αναζητήσεις του στο χώρο της τροπικότητας και η πραγματοποίηση μίας διάλεξης για την ελληνική δημοτική μουσική, στα πλαίσια μιας ευρύτερης εκδήλωσης αφιερωμένης στην Ελλάδα³⁵³, τον οδήγησαν στη σύνθεση του έργου Σουίτα επάνω σε ελληνικούς δημοτικούς σκοπούς³⁵⁴ για βιολί και πιάνο, το οποίο βασίστηκε στη συλλογή του Hubert Pernot *Mélodies populaires grecques de l'île de Chio*³⁵⁵.

Το 1909, χάρη στην πρόταση και την υποστήριξη του Bourgault-Ducoudray, ο Maurice Emmanuel τον διαδέχθηκε στην έδρα της Ιστορίας της μουσικής στο Conservatoire του Παρισιού. Ο Bourgault-Ducoudray έκρινε ότι ο Emmanuel ήταν το πιο κατάλληλο πρόσωπο για να συνεχίσει την πορεία που είχε ο ίδιος χαράξει

³⁵⁰ «[...] μελετώντας τον αρχαίο χορό [...] αναφέρεται συστηματικά, προκειμένου να αναλύσει τα βήματά του, στην πρακτική, αλλά και στο λεξιλόγιο του χορευτή του γαλλικού μπαλέτου», Samuel Baud-Bovy, «Maurice Emmanuel et la Grèce», *La Revue Musicale*, Τεύχος 410-411, ό.π., σελ. 109.

³⁵¹ Βλ. Christophe Corbier, ό.π., σελ. 58.

³⁵² Βλ. Christophe Corbier, ό.π., σελ. 86-87.

³⁵³ Για περισσότερες λεπτομέρειες σχετικά με τη διάλεξη, βλ. παρακάτω, σελ. 92-96.

³⁵⁴ Στο πρωτότυπο: Suite sur des airs populaires grecs.

³⁵⁵ *Ελληνικές δημοτικές μελωδίες της νήσου Χίου. Για το έργο, βλ. παρακάτω, σελ. 96-98. Για τη συλλογή του Pernot, βλ. παρακάτω, σελ. 128-135.

προβάλλοντας την «τροπικότητα» ως αντάξια και ίσως πλουσιότερη του δυτικοευρωπαϊκού τονικού συστήματος. Τα παραπάνω μαρτυρούνται από επιστολή του που απευθύνεται στον Maurice Emmanuel και φέρει τη χρονολογία της 18^{ης} Οκτωβρίου του 1909, όπου εγκωμιάζονται τα χαρίσματα και οι δυνατότητές του³⁵⁶. Εκτός των άλλων, η επιστροφή του Maurice Emmanuel στο Conservatoire μοιάζει να έπαιξε και ρόλο ηθικής δικαίωσης έναντι της απόρριψης που είχε βιώσει, είκοσι περίπου χρόνια νωρίτερα, στον συγκεκριμένο εκπαιδευτικό χώρο³⁵⁷.

Μέσα στα επόμενα χρόνια (1911-1913) ασχολήθηκε με τη συγγραφή έργων σχετικών με την ελληνική μουσική [*Traité de la musique grecque*³⁵⁸ για την Εγκυκλοπαίδεια του Conservatoire], με την εξέλιξη του μουσικού ιδιώματος ανά τους αιώνες [*Histoire de la langue musicale*³⁵⁹] και με την εναρμόνιση των γρηγοριανών εκκλησιαστικών ύμνων [*Traité de l'accompagnement modal des psaumes*³⁶⁰]. Ο κοινός παρανομαστής σε όλα αυτά είναι η σημασία που αποδόθηκε από τον Emmanuel στην αρχαία ελληνική μουσική ως καταλυτικού παράγοντα εξέλιξης του δυτικού μουσικού πολιτισμού και ως πηγής ανανέωσής του.

Κατά τη διάρκεια του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου υπηρέτησε ως νοσοκόμος σε στρατιωτικό νοσοκομείο που βρισκόταν στον τόπο κατοικίας του στο Montaure, στην περιοχή Eure. Πριν από τη λήξη του, το 1917, δημοσίευσε τη συλλογή του από δημοτικά τραγούδια της περιοχής Beaune της Βουργουνδίας με τίτλο *Trente Chansons bourguignonnes du pays de Beaune*³⁶¹. Η συλλογή αυτή είχε τις ρίζες της στα ακούσματα του τόπου όπου πέρασε τα παιδικά και εφηβικά του χρόνια, καθώς και στα διδάγματα του Bourgault-Ducoudray για την καλλιτεχνική αξία των δημοτικών τραγουδιών.

Με τη λήξη του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου παρατηρείται μία ανοδική πορεία στη σταδιοδρομία του Maurice Emmanuel. Διατηρώντας αμείωτο το ενδιαφέρον του για την αρχαία ελληνική μουσική, συνέγραψε ένα άρθρο με τίτλο «Le corps d'harmonie d'après Aristote³⁶²», το οποίο δημοσιεύθηκε το 1919 στο επετειακό τεύχος της *Revue des Études grecques* για τα 50 χρόνια της Association pour l'encouragement des

³⁵⁶ Βλ. Παράρτημα 7.

³⁵⁷ Βλ. Christophe Corbier, ό.π., σελ. 100.

³⁵⁸ *Πραγματεία για την ελληνική μουσική.

³⁵⁹ *Ιστορία της μουσικής γλώσσας.

³⁶⁰ *Πραγματεία για την τροπική συνοδεία των ψαλμών.

³⁶¹ *Τριάντα βουργουνδικά τραγούδια από την περιοχή της Beaune.

³⁶² *Το σώμα της αρμονίας σύμφωνα με τον Αριστοτέλη.

études grecques. Έχοντας γίνει μέλος της από το 1893³⁶³, ο Maurice Emmanuel εξελέγη πρόεδρος της το 1922. Θέλοντας να εκφράσει την ευγνωμοσύνη του για την αναγνώριση αυτή, είπε τα εξής στη γενική συνέλευσή της 24 Μαΐου του 1923 :

Καλώντας έναν μουσικό στην προεδρεία της Ένωσής σας, δεν μου κάνατε μόνο μια μεγάλη τιμή, αλλά μου δώσατε επίσης μία μεγάλη χαρά, μία από τις μεγαλύτερες που έχω ποτέ δοκιμάσει. Για μία χρονιά [...] κατοίκησα [...] στον οίκο του Σωκράτη [...]³⁶⁴.

Το 1926, ο Maurice Emmanuel παραβρέθηκε στη Γενεύη επί τη ευκαιρία της Πρώτης Συνδιάσκεψης για το Ρυθμό, όπου παρουσίασε την εισήγησή του με θέμα «Le rythme d'Euripide à Debussy»³⁶⁵. Σε αυτήν οι ρυθμικές καινοτομίες του Debussy παραλληλίζονται με αντίστοιχα φαινόμενα στο χώρο της αρχαιοελληνικής μετρικής. Δύο χρόνια αργότερα δημοσίευσε στην *Revue Musicale* ένα κείμενο με τίτλο «La polymodie»³⁶⁶, στο οποίο εκφράζεται το μουσικό και συνθετικό του Πιστεύω.

Μία ακόμη έκφραση του ενδιαφέροντος του Maurice Emmanuel για την ελληνική αρχαιότητα είναι και η σύνθεση δύο «λυρικών τραγωδιών»³⁶⁷, του Προμηθέα Δεσμώτη και της Σαλαμίνας³⁶⁸. Πέρα όμως από τις γνώσεις του και την αγάπη του για το συγκεκριμένο θέμα, σημαντικό ρόλο στη σύνθεση των έργων αυτών δείχνει να έπαιζαν και οι πρόσφατες αναμνήσεις και εμπειρίες του συνθέτη από τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο:

Πρόκειται για δύο λυρικές τραγωδίες που σχετίζονται με την ανάμνηση του Μεγάλου Πολέμου, με τις συμφορές που επέφερε, με τις δυνάμεις που κατέστρεψε ολοσχερώς και με τις αναταραχές που γέννησε³⁶⁹.

Σε ό,τι αφορά την παρουσίαση των λυρικών αυτών έργων, κάποια μέρη του Προμηθέα Δεσμώτη παρουσιάστηκαν σε συναυλιακή εκδοχή στις 19 Μαρτίου 1919 στο Θέατρο των Champs-Élysées, ενώ η Σαλαμής ανέβηκε στην Όπερα του Παρισιού στις 19 Ιουνίου 1929. Για τον Samuel Baud-Bovy τα έργα αυτά είναι μία ακόμη απόδειξη της εξοικείωσης του Emmanuel με το ελληνικό πνεύμα:

³⁶³ «Maurice Emmanuel et son temps (1862-1938), Lettres inédites», (introduction et notes : Franck Emmanuel), ό.π.

³⁶⁴ «Allocution de M. Maurice Emmanuel», *Revue des Études Grecques*, Tome XXXVI, No 165-166, Απρίλιος-Ιούνιος 1923, σελ. LXI.

³⁶⁵ *Ο ρυθμός από τον Ευριπίδη στον Debussy.

³⁶⁶ *Η πολυτροπία. Δημοσιεύθηκε στο τεύχος Ιανουαρίου 1928 της *Revue Musicale*.

³⁶⁷ Ο Lully ονόμαζε τις όπερές του «tragédies lyriques». Στην περίπτωση αυτή, ο Emmanuel επιλέγει τον συγκεκριμένο όρο, αντί του «opéra», για τα έργα του Προμηθέα Δεσμώτη και Σαλαμής.

³⁶⁸ Στο πρωτότυπο: Prométhée enchaîné και Salamine.

³⁶⁹ Christophe Corbier, ό.π., σελ. 123.

Βλέπουμε σε σημαντικό βαθμό ότι ο Maurice Emmanuel, αν και δεν επισκέφθηκε ποτέ του την Ελλάδα έκανε δική του την ψυχή αυτής της χώρας. Και έχει σημασία το γεγονός ότι, από τους τρεις μεγάλους τραγικούς, επέλεξε τον Αισχύλο ως πρότυπο³⁷⁰. Έχοντας τιμηθεί το φθινόπωρο του 1929 με το παράσημο της Λεγεώνας της Τιμής, ο Maurice Emmanuel πέρασε τα τελευταία χρόνια της ζωής του έχοντας κερδίσει την αναγνώριση του συνθετικού και επιστημονικού του έργου. Μία από τις τελευταίες του συνθέσεις, η μουσική κωμωδία *Αμφιτρύων* που βασίστηκε στην ομώνυμη κωμωδία του Πλάτου, γράφτηκε το 1936 για τους φοιτητές της Σορβόνης που ήθελαν να «αναστήσουν» το αρχαίο δράμα³⁷¹.

3.2.2. Το έργο του

Το μουσικολογικό έργο του Maurice Emmanuel είναι σε ένα σημαντικό βαθμό αφιερωμένο στην αρχαία Ελλάδα. Ξεκινώντας από τον αρχαιοελληνικό χορό και τις απεικονίσεις του, που εξέτασε στη διδακτορική του διατριβή, η αρχαία Ελλάδα καταλαμβάνει ένα σημαντικό μέρος της θεματολογίας των κειμένων του. Σε άλλα κείμενά του η αρχαιοελληνική μουσική πρακτική περιγράφεται αναλυτικά [*Histoire de la langue musicale*, «Grèce-Art Greco-Romain»] ενώ αλλού αντιπαραβάλλεται είτε με τη σύγχρονη μουσική πρακτική της Δύσης [*«Le rythme d'Euripide à Debussy»*], είτε με την παραδοσιακή μουσική των Ελλήνων [*«La musique populaire grecque»*], αλλά και των Ινδών [*«Le corps d'harmonie d'après Aristote»*].

3.2.3. *La danse grecque antique d'après les monuments figurés*

Με τον τίτλο αυτό δημοσιεύθηκε η διδακτορική διατριβή που εκπόνησε ο Maurice Emmanuel στο Πανεπιστήμιο της Σορβόνης, η οποία ολοκληρώθηκε το 1895 και εκδόθηκε ως αυτόνομο σύγγραμμα το 1896.

Από μία πρώτη άποψη, θα μπορούσε να ειπωθεί ότι το συγκεκριμένο έργο του Maurice Emmanuel δεν αποτελεί μουσικολογικό σύγγραμμα, καθώς αναφέρεται αποκλειστικά στο χορό των αρχαίων Ελλήνων και στη σχέση του με τον σύγχρονο γαλλικό χορό. Ωστόσο, επειδή ήταν η πρώτη μελέτη για την αρχαία Ελλάδα που δημοσίευσε ο Maurice Emmanuel και επειδή ο αντίκτυπός της καθόρισε κατά κάποιο

³⁷⁰ Samuel Baud-Bovy, «Maurice Emmanuel et la Grèce», ό.π., σελ. 115.

³⁷¹ Βλ. Jacques Chailley, «Amphitryon», », *La Revue Musicale*, Τεύχος 410-411, ό.π., σελ. 98-101.

τρόπο και την μετέπειτα σταδιοδρομία του ως ειδικού σε θέματα αρχαιοελληνικής μουσικής, κρίθηκε σκόπιμο να γίνει μία περιληπτική εξέτασή της στα πλαίσια της παρούσας διατριβής.

Όπως ομολογεί ο Maurice Emmanuel στον πρόλογο της διατριβής του, ένας από τους λόγους που τον οδήγησαν στη μελέτη της ήταν το μάθημα της ιστορίας της μουσικής στο *Conservatoire* και η διδασκαλία του από τον Bourgault-Ducoudray:

Ας μου επιτρέψει ο κ. Bourgault-Ducoudray, του οποίου υπήρξα μαθητής για πολλά χρόνια στο *Conservatoire*, να του ομολογήσω στο σημείο αυτό ότι εμπνεύσθηκα, στο βαθμό που ήταν δυνατό, από τα μαθήματά του πάνω στην ιστορία της Μουσικής³⁷².

Παρά την αυστηρά καθορισμένη θεματολογία της, η διατριβή του Maurice Emmanuel περιλαμβάνει αναφορές που παραπέμπουν σε μουσικές και χορευτικές συνήθειες της σύγχρονης του Ελλάδας. Οι συνήθειες ανάγονται στην αρχαιότητα και παραλληλίζονται με αντίστοιχα φαινόμενα της εποχής εκείνης. Πιο συγκεκριμένα, στην σελίδα 260, ο Emmanuel αναφέρεται στον χορό της Τράτας, τον οποίο είχε περιγράψει και ο Bourgault-Ducoudray στις *Αναμνήσεις* του³⁷³. Αρχικά ο Maurice Emmanuel δίνει μία αρκετά αναλυτική περιγραφή του τρόπου με τον οποίο κρατιούνται οι χορεύτριες:

Η Τράτα είναι ένας χορός της σύγχρονης Ελλάδας. Εκτελείται από γυναίκες που κρατούνται από το χέρι με έναν ιδιαίτερο τρόπο. Καθεμιά από αυτές, αντί να δώσει το χέρι στην αμέσως διπλανή της, το απλώνει από άκρη σε άκρη, στις δύο χορεύτριες που βρίσκονται δίπλα από τις διπλάνες της σε κάθε πλευρά. Έτσι σχηματίζεται μία αλυσίδα από αλληλοδιασταυρώμενους κρίκους³⁷⁴.

Αμέσως μετά αναφέρεται στο ιδιαίτερο ύφος του χορού αυτού καθώς και στα βήματά του:

Το ύφος του χορού συνίσταται σε ταλαντώσεις όλης της αλυσίδας, που δημιουργούνται από την εναλλαγή βημάτων προς τα εμπρός και βημάτων προς τα πίσω, - συνήθως πέντε βήματα μπροστά και πέντε βήματα πίσω, - που εκτελούνται πλάγια³⁷⁵.

Ολοκληρώνοντας την περιγραφή του, ο Maurice Emmanuel συσχετίζει τον χορό της Τράτας με μία παράσταση από έναν ελληνικό τάφο στο Ruvo, εντοπίζοντας αρκετά

³⁷² Maurice Emmanuel, *La danse antique d'après les monuments figurés*, Hachette, 1896, Παρίσι, σελ. VI.

³⁷³ Βλ. L.A. Bourgault-Ducoudray, *Souvenirs d'une mission musicale en Grèce et en Orient*, ό.π., σελ. 72 και προηγουμένως, σελ. 44-45.

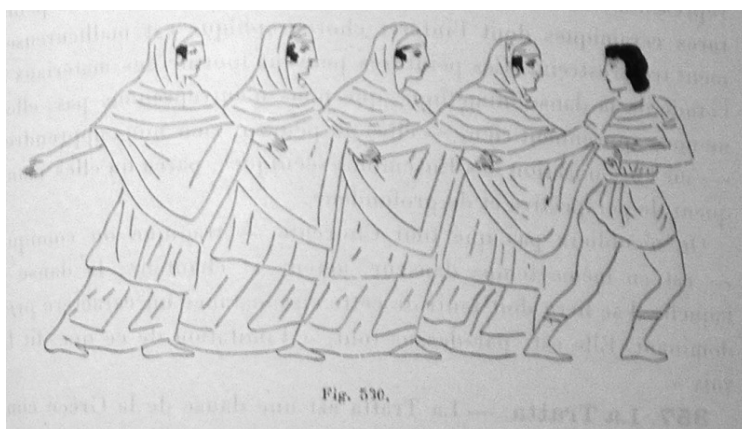
³⁷⁴ Maurice Emmanuel, *La danse antique d'après les monuments figurés*, ό.π., σελ. 260.

³⁷⁵ ό.π.

κοινά σημεία ανάμεσα στην αρχαία και τη σύγχρονη ορχηστική πρακτική. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει:

Εάν συσχετίσουμε αυτή την περιγραφή που αποτελεί περίληψη μίας ζωγραφικής επάνω σε αστάρι ενός ελληνικού τάφου στο Ruvo, θα μείνουμε έκπληκτοι από την σύμπτωση. Είκοσι επτά φιγούρες κατανέμονται σε δύο άνισες ομάδες, καθεμιά από τις οποίες καθοδηγείται από έναν άνδρα (εικόνα 530) ³⁷⁶.

Η παρουσία των ανδρών στην παράσταση του Ruvo είναι το μοναδικό σημείο που την διαφοροποιεί, κατά τον Maurice Emmanuel, από το χορό της Τράτας.



Η εικόνα 530 που αναπαριστά το χορό της Τράτας.

Σε άλλο σημείο της διατριβής του αντιπαραβάλλονται τα ταφικά έθιμα της νεότερης Ελλάδας με εκείνα της αρχαίας, ενώ παράλληλα δίνεται μία μικρή περιγραφή για τα μοιρολόγια:

Η σύγχρονη Ελλάδα διατήρησε σε κάποιο βαθμό τις νεκρικές συνήθειες της αρχαίας Ελλάδας. Τα μοιρολόγια που τραγουδούν οι γυναίκες συγγενείς ή φίλες του εκλιπόντος ή και μοιρολογίστρες που πληρώνονται, είναι πραγματικοί θρήνοι που απευθύνονται στο νεκρό για να τον κατηγορήσουν που εγκατέλειψε τους δικούς του ³⁷⁷.

Καθώς ο Maurice Emmanuel ενδιαφέρεται κυρίως για το χορό, και κατ' επέκταση για την κίνηση, εντοπίζει κοινά σημεία μεταξύ αρχαίας και σύγχρονης «πένθιμης κινησιολογίας»:

[...] Η πένθιμη κινησιολογία έχει πλέον σχεδόν εκλείψει. Όπως φαίνεται, εφαρμόζεται ακόμα σε μερικά χωριά στο εσωτερικό της χώρας. Στην αρχή του

³⁷⁶ ό.π.

³⁷⁷ Maurice Emmanuel, *La danse antique d'après les monuments figurés*, ό.π., σελ. 274-275.

αιώνα, μπροστά από κάθε νεκρική πομπή βρίσκονταν επαγγελματίες μοιρολογίστρες οι οποίες ξερίζωναν τα μαλλιά τους τραγουδώντας τα παινέματα του νεκρού³⁷⁸.

3.2.4. *La musique populaire grecque*

Η ομιλία του Maurice Emmanuel με τίτλο «*La musique populaire grecque*»³⁷⁹ γράφτηκε για μία εκδήλωση της Ligue française pour la défense des droits de l'hellénisme³⁸⁰ που πραγματοποιήθηκε στις 17 Μαΐου του 1908. Για την εκδήλωση αυτή ο Maurice Emmanuel συνέθεσε επίσης το έργο του για βιολί και πιάνο *Suite sur des airs populaires grecs*³⁸¹. Στην εφημερίδα *L'Hellénisme*, όπου και δημοσιεύονται τα πρακτικά της διάλεξής του, αναφέρεται ότι η Ligue française pour la défense des droits de l'hellénisme ανέπτυξε σημαντική δραστηριότητα για την προβολή των εθνικών αιτημάτων και διεκδικήσεων του Ελληνισμού:

[...] ήδη από τη σύστασή της, η Ligue σκέφτηκε να δείξει την Ελλάδα από όλες της τις απόψεις, να υπερασπιστεί τα δικαιώματά της, αλλά επίσης και να καταστήσει γνωστές τις προσπάθειές της προς την πρόοδο, καθώς και τα ήθη, τις συνήθειες και τις παραδόσεις της³⁸².

Η συγκεκριμένη διάλεξη εντάσσεται θεματικά στα πλαίσια της ανάδειξης των διαφορετικών πλευρών του σύγχρονου ελληνικού πολιτισμού. Η ελληνική μουσική αποτελούσε ένα προσφιλές θέμα προς συζήτηση και ο Maurice Emmanuel, λόγω των σπουδών και της κατάρτισής του, ήταν ένας από τους πιο ειδικούς ώστε να μιλήσει γι' αυτήν.

Μεταξύ του ακροατηρίου υπήρχαν πρόσωπα που σχετίζονταν με την Ελλάδα, όπως ο πρώην διευθυντής της Γαλλικής Αρχαιολογικής Σχολής της Αθήνας Théophile Homolle, ο ειδικός σε θέματα αρχαιοελληνικής μουσικής Théodore Reinach, καθώς και ο λογοτέχνης Γιάννης Ψυχάρης. Ο Maurice Emmanuel ξεκίνησε τη διάλεξή του αναφερόμενος στην πολυμορφία που παρουσιάζουν τα ελληνικά δημοτικά τραγούδια από περιοχή σε περιοχή. Σχετικά με τη θεματολογία τους, παρατηρεί ότι παραμένει

³⁷⁸ ό.π.

³⁷⁹ *Η ελληνική δημοτική μουσική.

³⁸⁰ *Γαλλική ένωση για την υπεράσπιση των δικαιωμάτων του ελληνισμού.

³⁸¹ *Σουίτα επάνω σε ελληνικούς δημοτικούς σκοπούς. Βλ. Christophe Corbier, ό.π., σελ. 92-93. Ο C. Corbier αναφέρει ωστόσο ότι το έργο αυτό γράφτηκε για εκδήλωση της οργάνωσης L'Hellénismos, γεγονός που διαψεύδεται από την εφημερίδα *L'Hellénisme*, όργανο της εν λόγω οργάνωσης. Η εφημερίδα αναφέρεται σε εκδήλωση της Ligue française pour la défense des droits de l'hellénisme, οργάνωση στην οποία ο *Hellénismos* πρόσκειτο φιλικά.

³⁸² «*La musique populaire grecque*», *L' Hellénisme*, Παρίσι, 1^η Ιουνίου 1908, σελ. 1.

σχεδόν η ίδια από την εποχή της ελληνικής αρχαιότητας και ανατρέχει στη συλλογή του Hubert Pernot *Mélodies populaires grecques de l'île de Chio*, προκειμένου να αποδείξει τη συγγένεια του κειμένου ενός αρχαιοελληνικού τραγουδιού του χειρόμυλου που σώζεται από τον Πλούταρχο με ένα σύγχρονο παραδοσιακό χιώτικο τραγούδι³⁸³.

Αυτό που κάνει περισσότερη εντύπωση στον Maurice Emmanuel είναι το ότι οι περισσότερες συλλογές ελληνικών δημοτικών τραγουδιών που υπέπεσαν στην αντίληψή του³⁸⁴ περιείχαν μόνο το λεκτικό και όχι το μουσικό κείμενο. Οι συλλογές των Bourgault-Ducoudray και Pernot αντιμετωπίζονται με εγκωμιαστικά σχόλια:

Με την ικανότητα ενός μεγάλου καλλιτέχνη, ο κ. Bourgault-Ducoudray μπόρεσε να κάνει τη σύνδεση ανάμεσα στην ανατολική και τη δυτική τέχνη, διατηρώντας τις απαιτήσεις και των δύο: όλη την τροπική χάρη της ελληνικής μελωδίας και τη γοητεία των συγχορδιών της δυτικής αρμονίας, στα πλαίσια των οποίων αυτή κινείται σήμερα³⁸⁵.

Στο ίδιο πνεύμα, η συλλογή του Hubert Pernot αποκαλείται «μία εργασία από τις πιο πολύτιμες»³⁸⁶.

Στη συνέχεια, έχοντας ολοκληρώσει την αναφορά του στις διάφορες προσπάθειες μελέτης της ελληνικής δημοτικής μουσικής, καταπιάνεται με το κυρίως θέμα της διάλεξής του που είναι η προέλευση και καταγωγή των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών. Χωρίζοντας τις μουσικές επιδράσεις που έχουν δεχτεί σε «εκκλησιαστικές» και «δημοτικές», αναφέρεται στην καθολικότητα των αρχαιοελληνικών κλιμάκων που, όπως υποστηρίζει, αποτελούν τη βάση των μουσικών συστημάτων όλων των γνωστών πολιτισμών:

Πριν από το 1880 οι εργασίες των Bellermann, Westphal και κυρίως του Gevaert, αποκάλυψαν ότι η ελληνική μουσική είναι σαν μία *περίληψη*³⁸⁷ όλων των κλιμάκων που χρησιμοποιούν οι λαοί σε όλες τις εποχές και τις χώρες. Αυτές μπορούν να περιοριστούν στην πραγματικότητα σε έναν πολύ μικρό αριθμό τύπων³⁸⁸.

³⁸³ Βλ. «La musique populaire grecque», ό.π., και Hubert Pernot, *Mélodies populaires de l'île de Chio*, Imprimerie Nationale, Παρίσι, 1903, σελ. 9. Βλ. και παρακάτω, σελ. 134 και Παράρτημα 9, μελωδίες αρ. 12 και 36.

³⁸⁴ Ο Maurice Emmanuel αναφέρει τις συλλογές των Αραβαντινού, Γιανναράκη, Κοκκινάκη, Μανούσου, Passow, Πολίτη και Legrand.

³⁸⁵ «La musique populaire grecque», ό.π., σελ. 2.

³⁸⁶ ό.π.

³⁸⁷ Ο Maurice Emmanuel χρησιμοποιεί στο πρωτότυπο τον όρο *compendium*.

³⁸⁸ «La musique populaire grecque», ό.π.

Σύμφωνα με τον Maurice Emmanuel, δεν υπήρχε κανένα μουσικό φαινόμενο που να μην ήταν γνωστό στους αρχαίους Έλληνες, καθώς πίστευε ότι ακόμα και η σύγχρονη δυτικοευρωπαϊκή αρμονία υπήρχε σπερματικά στην μουσική των αρχαίων:

Εάν αναφερθούμε στους υπολογισμούς αυτών των αξιοθαύμαστων Πυθαγορείων, που ήξεραν να υπολογίσουν με μία μοναδική ακρίβεια την μεγάλη και τη μικρή τρίτη, βάσεις των συγχορδίων μας, διαπιστώνουμε ότι οι σπόροι της σύγχρονης αρμονίας υπήρχαν λανθάνοντες στην ελληνική μουσική. Η Αναγέννηση θα τους κάνει να εκκολαφθούν³⁸⁹.

Αμέσως μετά, εξετάζονται οι εξωτερικές επιδράσεις που δέχτηκε η ελληνική μουσική ανά τους αιώνες. Λαμβάνοντας υπόψη τη σύσταση του ακροατηρίου της διάλεξης, η ανάπτυξη του συγκεκριμένου θέματος απαιτούσε ιδιαίτερη προσοχή, καθώς μία ανοιχτή αναφορά σε ανατολικές επιδράσεις στην ελληνική δημοτική μουσική ίσως να προκαλούσε έντονες αντιδράσεις. Για το λόγο αυτό, ο Maurice Emmanuel δηλώνει σωματικά την άγνοιά του και την ανεπάρκειά του σε θέματα ελληνικής μουσικής, αναγνωρίζοντας ότι οι ίδιοι οι Έλληνες είναι κατεξοχήν αρμόδιοι για να εμβαθύνουν στο συγκεκριμένο χώρο. Έτσι, έχοντας κατά κάποιο τρόπο «ξεκαθαρίσει» τη θέση του, υποστηρίζει στη συνέχεια ότι η βυζαντινή μουσική, που αποτελεί συνδετικό κρίκο ανάμεσα στην αρχαία και τη σύγχρονη ελληνική μουσική, δέχτηκε επιδράσεις από τη Συρία, έναν τόπο απ' όπου πέρασαν πολλοί και διαφορετικοί πολιτισμοί. Την άποψή του αυτή τη στηρίζει στο γεγονός ότι στην καταγωγή επιφανών πατέρων της Ορθόδοξης Εκκλησίας όπως ο Ιωάννης ο Χρυσόστομος και ο Ιωάννης ο Δαμασκηνός, οι οποίοι έπαιξαν σημαντικό ρόλο στα διάφορα εκκλησιαστικά θέματα:

Στους εγγράμματους Σύρους, όπως ο Ιωάννης ο Χρυσόστομος ή ο Ιωάννης ο Δαμασκηνός, πρέπει να ασκήθηκε η επίδραση όλων αυτών των «προγονικών» μουσικών, και είναι πιθανό ότι στα πλαίσια της ώθησης που δόθηκε από τα πρόσωπα αυτά στη λειτουργική τέχνη, θα πέρασε σε αυτήν κάτι από τις συνήθειές τους και τις προσωπικές τους αναμνήσεις³⁹⁰.

Στο σημείο αυτό φαίνεται ότι ο Maurice Emmanuel εκφράζεται μάλλον ετεροχρονισμένα, αποδίδοντας εθνικά χαρακτηριστικά σε πρόσωπα και παραδόσεις που υπήρχαν στα πλαίσια μίας μεγάλης αυτοκρατορίας με πολυεθνικά και πολυπολιτισμικά χαρακτηριστικά. Κατά την εποχή του Ιωάννη του Χρυσοστόμου και του Ιωάννη του Δαμασκηνού, η Συρία αποτελούσε μέρος της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας, γι' αυτό και ο προσδιορισμός «Σύρος» αποτυπώνει περισσότερο τον

³⁸⁹ ό.π.

³⁹⁰ «La musique populaire grecque», ό.π.

τόπο καταγωγής, παρά την πολιτισμική ταυτότητα των συγκεκριμένων προσώπων. Επιπλέον, κατά την εποχή εκείνη δεν μπορούμε να μιλήσουμε για διακριτή μουσική παράδοση του συγκεκριμένου γεωγραφικού χώρου, η οποία αργότερα επηρέασε την «ελληνική» μουσική, καθώς ήδη από τα χρόνια της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας, ο πολυπολιτισμικός της χαρακτήρας ευνοούσε τη δημιουργία ενός μουσικού πολιτισμού, στον οποίο ενσωματώνονταν ισότιμα στοιχεία από τη μουσική παράδοση των λαών που βρίσκονταν υπό την κυριαρχία της. Αυτή η παράδοση της μουσικής πολυπολιτισμικότητας συνεχίστηκε και στα πλαίσια της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας, όπου έδρασαν οι συγκεκριμένοι εκκλησιαστικοί πατέρες. Ωστόσο, η αναφορά σε αυτούς από τον Maurice Emmanuel έναντι ενός ελληνικού ακροατηρίου μοιάζει μάλλον ενδεδειγμένη, επειδή αποτελούσαν πρόσωπα σεβαστά από την Ορθόδοξη Εκκλησία και για το λόγο αυτό υπήρχαν λίγες πιθανότητες να κριθούν αρνητικά για την πιθανή επίδρασή τους στην εξέλιξη της βυζαντινής μουσικής παράδοσης.

Η αναφορά του Maurice Emmanuel στους Ιωάννη Χρυσόστομο και Ιωάννη Δαμασκηνό δρα εισαγωγικά, ώστε να προχωρήσει στη συνέχεια σε ένα ακόμα πιο ευαίσθητο θέμα: τις τουρκικές επιδράσεις στην ελληνική παραδοσιακή μουσική. Όπως ήταν αναμενόμενο για τις ιδιαίτερες συνθήκες κάτω από τις οποίες εκφώνησε την ομιλία του, υποβαθμίζει σημαντικά την ύπαρξη των τουρκικών επιδράσεων, λέγοντας χαρακτηριστικά ότι βρίσκονται μόνο στη μουσική των αστικών κέντρων και ότι δεν έχουν επηρεάσει καθόλου τη μουσική των αγροτικών περιοχών. Ο Maurice Emmanuel υποστηρίζει επίσης ότι οι επιδράσεις αυτές μπορούν να εντοπιστούν και να απομακρυνθούν από την ελληνική μουσική:

Θα ήταν εύκολο [...] να προσδιορίσουμε αυτές τις τουρκικές επιδράσεις, επειδή δημιουργούν, μέσα σε αυτές τις χαρακτηριστικές μελωδίες, λεκέδες που είναι εύκολα εντοπίσιμοι και που θα ήταν δυνατόν να τους κάνουμε να εξαφανιστούν³⁹¹.

Κινούμενος στο ίδιο πνεύμα, ο Maurice Emmanuel, αφού διαβεβαιώνει τους ακροατές του ότι οι Έλληνες δεν δέχτηκαν καμία επίδραση από κανέναν άλλο λαό και ότι «έμειναν Έλληνες ανά την ιστορία»³⁹², ασχολείται με την ύπαρξη των μικρότερων του τόνου διαστημάτων στην ελληνική μουσική. Αν και αναγνωρίζει ότι τα διαστήματα αυτά υπήρχαν ήδη στην αρχαία ελληνική μουσική, τα αξιολογεί ως μουσικές επιρροές από τους λαούς της Ανατολής, πιστεύοντας ότι μειώνουν την αξία της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής. Όμως ο Maurice Emmanuel δεν φτάνει μέχρι

³⁹¹ ό.π.

³⁹² ό.π.

του σημείου να εισηγείται την κατάργησή τους, όπως έκανε ο Bourgault-Ducoudray στις *Études sur la musique ecclésiastique grecque*.

Κλείνοντας, προτρέπει τους ακροατές τους να ασχοληθούν περισσότερο εντατικά με την έρευνα της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής, αναζητώντας και μελετώντας τις πηγές της:

Πρέπει να ερευνηθούν στα μοναστήρια του Άθωνος και της Μικράς Ασίας τα πιο αρχαία χειρόγραφα, να τοποθετηθούν με χρονολογική σειρά και να φθάσουμε έτσι στις θεματικές απαρχές³⁹³.

Όπως και ο Bourgault-Ducoudray, έτσι και ο Emmanuel θίγει το θέμα της ανάγκης μεταγραφής των ελληνικών μουσικών κειμένων σε δυτικοευρωπαϊκή σημειογραφία:

[...] θα ήταν ευχής έργο όλοι αυτοί οι μουσικοί θησαυροί να μεταγραφούν σε δυτική σημειογραφία. [...] Η βυζαντινή σημειογραφία [...] θα δυσκολευτεί πολύ να εκφράσει τα περισσότερα από τα ηχητικά φαινόμενα που άνετα εκφράζονται από τη δυτική³⁹⁴.

Η ομιλία του Maurice Emmanuel ολοκληρώνεται με εκφράσεις θαυμασμού για τους Έλληνες και τη μουσική τους, ενώ ο Théophile Homolle, προεδρεύων της εκδήλωσης, ευχαριστώντας τον Maurice Emmanuel ανακοινώνει ότι πιθανόν να υπάρξουν εξελίξεις σχετικά με την ανεξαρτησία της Κρήτης, γεγονός που προκαλεί τα παρατεταμένα χειροκροτήματα του κοινού.

3.2.5. *Suite sur des airs populaires grecs*

Το μουσικό μέρος της διάλεξης, το οποίο παρεμβάλλεται μετά από τις αναφορές στη βυζαντινή μουσική και τις πιθανές ξένες επιδράσεις, περιλαμβάνει την εκτέλεση δημοτικών τραγουδιών της Ηπείρου από τον Άραμη³⁹⁵ και του έργου του Maurice Emmanuel, *Suite sur des airs populaires grecs*.

Αν και αυτή η σύνθεση γράφτηκε ειδικά για τη συγκεκριμένη περίπτωση, η χρονολογία της μαρτυρά ότι είχε ολοκληρωθεί έναν χρόνο νωρίτερα. Ανατρέχοντας στο αρχείο του Maurice Emmanuel [Dossier Maurice Emmanuel] που υπάρχει στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Γαλλίας [Bibliothèque Nationale de France-Musée de l'Opéra] στο φύλλο με αριθμηση 136 γράφεται ότι το έργο συντέθηκε το 1907. Το ίδιο αναφέρει και ο Christophe Corbier στο *Maurice Emmanuel*, [ό.π., σελ. 92],

³⁹³ ό.π. Στο πρωτότυπο: «origines thématiques».

³⁹⁴ ό.π.

³⁹⁵ Για τον Άραμη και τον ρόλο που διαδραμάτισε στην ελληνική μουσική, βλ. παρακάτω, σελ. 169-171.

προσθέτοντας ότι γράφτηκε επί τη ευκαιρία της διοργάνωσης μίας εκδήλωσης για την Ελλάδα. Με βάση τα στοιχεία αυτά, είναι πιθανό η εκδήλωση αυτή να είχε προγραμματιστεί νωρίτερα από την ημερομηνία που πραγματοποιήθηκε και έτσι ο Maurice Emmanuel να είχε συνθέσει το συγκεκριμένο έργο πριν από τη διεξαγωγή της. Η σύνθεσή του αυτή αποτελείται από τέσσερα μέρη: Allegretto moderato, Allegretto, Allegretto ma non troppo και Allegro energico, τα οποία και αντιστοιχούν σε χορούς της Χίου που καταγράφηκαν από τον Hubert Pernot. Στο αρχείο του Maurice Emmanuel δίνονται περισσότερες πληροφορίες για τα μέρη του έργου. Έτσι, σχετικά με το πρώτο, γράφονται τα εξής:

Χορευτικός σκοπός, Khasarikos³⁹⁶, που εκτελέστηκε από έναν βιολιστή στη Χίο, ο οποίος είχε ως επάγγελμα να παίζει στους χορούς κατά τις γιορτινές μέρες. Σκοπός με ανατολίτικο χαρακτήρα, αλλά με χρώμα δυτικού μείζονα³⁹⁷.

Στην ίδια πηγή γράφεται για το δεύτερο μέρος ότι έχει συντεθεί από δύο «Χορευτικά τραγούδια» προερχόμενα από τις περιοχές Μάρμαρο και Αμάδες της Χίου, ενώ για το τρίτο μέρος, *Allegretto ma non troppo*, δίνονται οι εξής πληροφορίες:

Τραγούδι, από το Πυργί, τα λόγια του οποίου είναι τα εξής: «Il faut se forger un cœur de fer et une foie de plomb pour pouvoir résister à l'amour et à ses paroles pleines de poison»³⁹⁸.

Τέλος, το τελευταίο μέρος αυτής της σουίτας είναι ένα κράμα από ένα χορευτικό σκοπό της Χίου, τον Βουλγάρικο³⁹⁹, και ένα τραγούδι από τον Καύκασο.

Στο αρχείο του Maurice Emmanuel ως τόπος και χρόνος της πρώτης εκτέλεσης της Suite sur des airs populaires grecs δεν αναφέρεται η εκδήλωση της Ligue française pour la défense des droits de l'hellénisme, αλλά μία συναυλία, περίπου έναν χρόνο αργότερα, στην οποία εμφανιζόταν η Ελληνίδα λυρική τραγουδίστρια Σπεράντζα Καλογεροπούλου [Καλό]:

Πρώτη εκτέλεση στις 3 Φεβρουαρίου 1909 από τον G. WILLAUME (βιολί) και τον συνθέτη (πίانو) στη διάρκεια μίας συναυλίας, όπου η βασική ερμηνεύτρια ήταν η ελληνίδα τραγουδίστρια Σπεράντζα ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ⁴⁰⁰.

³⁹⁶ [sic]. Προφανώς εννοεί Χασάπικος, αφού πρόκειται για την μελωδία αρ. 1 από τη συλλογή του Hubert Pernot, *Mélodies populaires de l'île de Chio*, (ό.π., σελ. 12-15).

³⁹⁷ Bibliothèque Nationale de France-Musée de l'Opéra, *Dossier Maurice Emmanuel*, Φύλλο Αρ. 136.

³⁹⁸ ό.π. Τα πρωτότυπα λόγια του τραγουδιού, όπως δίνονται από τη συλλογή του Hubert Pernot *Mélodies populaires de l'île de Chio*, είναι τα εξής: «Ας κάνω σίδηρον καρδιά κι ασκώτια μολυβένια, να ταγιεντώ του έρωτα λόγια φαρμακεμένα» (Μελωδία αρ. 114, Hubert Pernot *Mélodies populaires de l'île de Chio*, ό.π., σελ. 125).

³⁹⁹ Στο Dossier Maurice Emmanuel, στο φύλλο αρ. 136, αναφέρονται τα εξής: «Χορευτικός σκοπός, Βουλγάρικος, που εκτελέστηκε από έναν βιολιστή στη Χίο, ο οποίος είχε ως επάγγελμα να παίζει στους χορούς κατά τις γιορτινές μέρες».

Αναφέρονται στη συνέχεια δεκατρείς εκτελέσεις του έργου μέχρι και το 1963, ενώ παρατίθεται επίσης μία κριτική του έργου από το αγγλικό περιοδικό *Music and Letters*, η οποία συγκρίνει την *Suite sur des airs populaires grecs* με τους Ρουμάνικους Χορούς του Béla Bartók:

Αυτή η Σουίτα θα αντέξει στη σύγκριση με τους «Ρουμάνικους Χορούς» του Béla Bartók. Τροπικά είναι πολύ πλουσιότερη από τον Bartók. Το πρώτο της κομμάτι, λόγου χάρη, έχει συντεθεί σε έναν σχεδόν ανατολίτικο τρόπο (χρωματικό τετράχορδο με αυξημένη δεύτερη)⁴⁰¹.

Πάντως, στα πρακτικά της διάλεξης, ο Maurice Emmanuel δεν φαίνεται να αναφέρει καθόλου το γεγονός ότι θα παρουσιάσει το συγκεκριμένο έργο, ούτε και δίνει πληροφορίες για τη σύνθεση και το περιεχόμενό του. Η εκτέλεσή του μάς γίνεται γνωστή από τον συντάκτη του άρθρου για την εφημερίδα *L' Hellénisme*:

Εδώ ο κ. G. Willaume και ο κ. Emmanuel εκτελούν στο βιολί και το πιάνο χορούς που συνέλεξε στη Χίο ο κ. Hubert Pernot. Το ανατολίτικο χρωματικό τετράχορδο χρησιμοποιείται συστηματικά. Ο κ. G. Willaume δίνει σε αυτά τα κομμάτια μία χαριτωμένη και γεμάτη πνεύμα ερμηνεία⁴⁰².

Ακολουθούν άλλα δύο ηπειρώτικα δημοτικά τραγούδια από τον Άραμη και αμέσως μετά εκτελούνται τα δύο υπόλοιπα μέρη της Σουίτας. Όπως μας πληροφορεί ο συντάκτης του άρθρου για το τρίτο μέρος:

Άλλος τραγουδιστός χορός εκτελεσμένος από τον κ. Willaume. Το νόημα των λόγων είναι : «*Il faut se forger un cœur de fer et une foie de plomb, pour pouvoir résister à l'amour et à des paroles pleines de poison.*» (Συλλογή του κ. Hubert Pernot.)⁴⁰³

Τέλος, αναφέρονται τα εξής για το τέταρτο μέρος της Σουίτας:

Τελευταίο κομμάτι για βιολί και πιάνο: κράμα και αλληλοδιαδοχή ενός βουλγάρικου χορευτικού τραγουδιού και ενός καυκάσιου θέματος, το πρώτο καταγεγραμμένο στη Χίο από τον κ. Pernot, το δεύτερο (καθαρός δώριος τρόπος) γνωστοποιημένο⁴⁰⁴ από τον κ. Paul Lemosof⁴⁰⁵.

⁴⁰⁰ Bibliothèque Nationale de France-Musée de l'Opéra, *Dossier Maurice Emmanuel*, ό.π.

⁴⁰¹ ό.π. Το πρωτότυπο κείμενο που αναγράφεται στο συγκεκριμένο φύλλο του αρχείου είναι το ακόλουθο: «This Suite will bear comparison with Bartok's "Rumanian Dances". Modally, it is far richer than the Bartok ; its first piece, for instance, is based on a quasi-oriental mode (chromatic tetrachord with augmented second)».

⁴⁰² «La musique populaire grecque», ό.π., σελ. 3.

⁴⁰³ «La musique populaire grecque», ό.π.

⁴⁰⁴ ό.π. Στο πρωτότυπο: «communiqué».

⁴⁰⁵ ό.π.

3.2.6. *Histoire de la langue musicale*

Το έργο του Maurice Emmanuel *Histoire de la langue musicale*⁴⁰⁶ αποτελεί μία εκτενή μελέτη της ιστορίας και της εξέλιξης του μουσικού ιδιώματος από την αρχαιότητα μέχρι και την εποχή κατά την οποία γράφτηκε (αρχές του 20^{ου} αιώνα). Η μουσική της αρχαίας Ελλάδας εξετάζεται σχεδόν σε ολόκληρο τον πρώτο τόμο της *Histoire de la langue musicale*, και για το λόγο αυτό κρίθηκε σκόπιμο να συμπεριληφθεί στην παρούσα διατριβή ως έρευνα του Maurice Emmanuel για το αρχαίο ελληνικό μουσικό ιδίωμα.

Το συγκεκριμένο έργο κυκλοφόρησε το 1911, όταν ο Maurice Emmanuel είχε διοριστεί καθηγητής της ιστορίας της μουσικής στο Conservatoire και είναι αφιερωμένο στον Bourgault-Ducoudray. Αν και ο Bourgault-Ducoudray είχε πεθάνει όταν το έργο κυκλοφόρησε, είχε ωστόσο προλάβει να το δει στη χειρόγραφη του μορφή και είχε εκφραστεί θετικά γι' αυτό, όπως αναφέρει ο Maurice Emmanuel:

[...] φάνηκε να χάρηκε που ένας από τους μαθητές του επιχείρησε να συνδέσει τα γεγονότα μεταξύ τους και να ενώσει το παρελθόν με το παρόν⁴⁰⁷.

Ο Maurice Emmanuel χαρακτηρίζει το έργο του ως μία ιστορία της μουσικής όπου «οι καλλιτέχνες και τα έργα δεν βρίσκονται στο πρώτο πλάνο»⁴⁰⁸, αλλά πρωταγωνιστές είναι «οι Κλίμακες, η Αρμονία-με τις διαφορετικές σημασίες που μπορεί να λάβει η λέξη-η Σημειογραφία, η Ρυθμική και οι Φόρμες»⁴⁰⁹. Το μουσικό ιδίωμα μελετάται εξελικτικά από τον Maurice Emmanuel, ενώ κάθε ιστορική περίοδος προσλαμβάνει και ένα συγκεκριμένο χαρακτηριστικό του. Έτσι, η Αρχαιότητα και ο Μεσαίωνας χαρακτηρίζονται από την ελάσσονα κλίμακα, η μεταβατική περίοδος από το Μεσαίωνα ως την Αναγέννηση από την ανάπτυξη του μείζονος τρόπου, η Αναγέννηση από τη συγχορδία των τριών φθόγγων, η νεότερη εποχή, Μπαρόκ, Κλασική Εποχή και Ρομαντισμός, από την κυριαρχία της αρμονίας και των συγχορδιών, ενώ η σύγχρονη εποχή, τέλη 19^{ου} αιώνα-αρχές 20^{ου}, από την εγκατάλειψη του παραδοσιακού τονικού συστήματος και την δυνατότητα επανεμφάνισης των αρχαίων τρόπων⁴¹⁰. Ο Victor Basch παρατηρεί σχετικά με τη δομή του συγγράμματος:

⁴⁰⁶ *Ιστορία της μουσικής γλώσσας.

⁴⁰⁷ Maurice Emmanuel, *Histoire de la langue musicale*, Laurens, Παρίσι, 1911, Τόμος 1, σελ. 2.

⁴⁰⁸ ό.π., σελ. 3.

⁴⁰⁹ ό.π.

⁴¹⁰ ό.π., σελ. 5-6. Για τρόπους βλ. Παράρτημα 1, ό.π.

[...] η αντίθεση ανάμεσα στην αρχαία και τη σύγχρονη μουσική τέχνη, ανάμεσα στη βασιλεία του Ελάσσονα και του Μείζονα, του Μι και του Ντο κυριαρχεί σε αυτή τη μεγάλη μελέτη⁴¹¹.

Όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως, η μουσική της αρχαίας Ελλάδας καταλαμβάνει σχεδόν ολόκληρο τον πρώτο τόμο της *Histoire de la langue musicale*. Ο Maurice Emmanuel πίστευε ότι ο αρχαιοελληνικός μουσικός πολιτισμός αποτελούσε πηγή πολλών και ποικίλων εκφραστικών μέσων, που είχαν αποκλεισθεί από το σύστημα διδασκαλίας του Conservatoire των φοιτητικών του χρόνων. Έτσι, από τη θέση πλέον του καθηγητή, ο Maurice Emmanuel εκθέτει ανοιχτά τις απόψεις του για την αξία των μουσικών προτύπων της αρχαίας Ελλάδας, για τα οποία πίστευε ότι μπορούσαν να λειτουργήσουν «γονιμοποιητικά» στο δυτικοευρωπαϊκό μουσικό ιδίωμα.

Εξετάζοντας στη συνέχεια την ενότητα της *Ιστορίας της μουσικής γλώσσας* που αφορά την αρχαία Ελλάδα, παρατηρούμε ότι χωρίζεται σε επτά ξεχωριστές υποενότητες. Οι τίτλοι αυτών των υποενοτήτων είναι οι εξής:

1. Les intervalles et l'échelle type⁴¹²

Ο Emmanuel αναλύει τα διαστήματα που χρησιμοποιούσαν οι αρχαίοι Έλληνες στη μουσική τους, καθώς και τις κλίμακες που σχηματίζονταν από αυτά. Για τα λεγόμενα «σύμφωνα διαστήματα» ή «συμφωνίες» παρατηρεί ότι χρησιμοποιούνταν κατά τον ίδιο τρόπο στην αρχαιότητα και στη σύγχρονη εποχή, στηρίζοντας την άποψή του στη χρήση αυτών των διαστημάτων κατά το χόρδισμα των μουσικών οργάνων και στη σημασία του διαστήματος πέμπτης για το αρχαίο και το σύγχρονο μουσικό ιδίωμα⁴¹³. Ακόμη, ο Maurice Emmanuel διαπιστώνει ότι η αρχαία ελληνική μουσική έκανε χρήση και των διαστημάτων τρίτης:

Χρησιμοποιούνταν, μελωδικά, τόσο συχνά όσο και στη δική μας τέχνη. Ακόμη, σε ορισμένες περιπτώσεις-στο οργανικό εναρμόνιο γένος-χρησιμοποιούνταν οι φυσικές τρίτες⁴¹⁴.

2. L' «harmonie» hellénique⁴¹⁵

Ο ορισμός του όρου «αρμονία» που δίνει εδώ ο Maurice Emmanuel είναι ο εξής:

⁴¹¹ Victor Basch, «Emmanuel musicologue», ό.π., σελ. 48.

⁴¹² *Τα διαστήματα και η κλίμακα πρότυπο.

⁴¹³ Maurice Emmanuel, *Histoire de la langue musicale*, ό.π., σελ. 65.

⁴¹⁴ ό.π., σελ. 70.

⁴¹⁵ *Η ελληνική «αρμονία».

Μία Αρμονία είναι, στη γλώσσα των Αθηναίων, μία μελωδική κλίμακα που καθορίζεται από τη θέση που καταλαμβάνουν τα χαρακτηριστικά διαστήματα σε καθένα από τα τετράχορδα⁴¹⁶.

Η Αρμονία που χαρακτηρίζει ο Emmanuel ως αμιγώς ελληνική είναι η Δώρια, σε αντιδιαστολή με τις «βάρβαρες» Αρμονίες που είναι η Λύδια και η Φρύγια.

3. La notation⁴¹⁷

Κεφάλαιο όπου αναφέρεται στην φύση και τις ιδιαιτερότητες της μουσικής σημειογραφίας των αρχαίων Ελλήνων.

4. Les harmonies barbares⁴¹⁸

Ως «βάρβαρες» αρμονίες χαρακτηρίζονται από τον Maurice Emmanuel η φρύγια και η λύδια αρμονία των αρχαίων. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, μαζί με την δώρια αρμονία, στην οποία είχε βασιστεί το μουσικό σύστημα των αρχαίων Ελλήνων, συνυπήρχαν και

[...] άλλες Αρμονίες, προερχόμενες από το Αρχιπέλαγος ή τη Μικρά Ασία, και που η καταγωγή τους, για κάποιες από αυτές, πρέπει να αναζητηθεί πιο μακριά, προς την Ανατολή⁴¹⁹.

Στην ενότητα αυτή εξετάζεται η «ενσωμάτωση» των αρμονιών αυτών στο αρχαιοελληνικό μουσικό σύστημα.

5. La polyphonie antique⁴²⁰

Εδώ διερευνάται η ύπαρξη ή μη της πολυφωνίας στην αρχαία ελληνική μουσική, ένα ζήτημα που απασχόλησε επί αιώνες τους ερευνητές της. Σύμφωνα με τον Maurice Emmanuel, η μουσική των αρχαίων Ελλήνων έδινε περισσότερη έμφαση στην οριζόντια και όχι στην κάθετη δομή:

Παρόλο που η τέχνη τους, στην διατονική και εκλαϊκευμένη μορφή της, περιείχε σπερματικά ένα κομμάτι της εναρμόνισης που χρησιμοποιούμε σήμερα, τα στοιχεία

⁴¹⁶ ό.π., σελ. 75. Πβ. Σόλων Μιχαηλίδης, «αρμονία». *Εγκυκλοπαίδεια της αρχαίας ελληνικής μουσικής*, ό.π., σελ. 53: «[...] σήμαινε την όγδοη και τη διαφορετική διάταξη των φθόγγων μέσα στην όγδοη ή μέσα σ' ένα σύστημα με τα μέρη του συνδεδεμένα έτσι που να σχηματίζουν ένα τέλειο σύνολο».

⁴¹⁷ *Η σημειογραφία.

⁴¹⁸ *Οι βάρβαρες αρμονίες.

⁴¹⁹ Maurice Emmanuel, *Histoire de la langue musicale*, ό.π., σελ. 95.

⁴²⁰ *Η αρχαία πολυφωνία.

της ήταν κρυμμένα και οι Έλληνες δεν μπόρεσαν, αφηρημένοι εξαιτίας του ομοφωνικού τους προσανατολισμού, να τα αποκαλύψουν⁴²¹.

6. La rythmique⁴²²

Η ενότητα που αφιερώνει ο Maurice Emmanuel στην αρχαία ρυθμική είναι σημαντικά μεγαλύτερη από τις υπόλοιπες, ίσως επειδή λόγω της διατριβής του κατείχε περισσότερο τον συγκεκριμένο τομέα. Αρχικά, χωρίζει τη ρυθμική των αρχαίων σε ρυθμική του λαού και ρυθμική των μουσικών-ποιητών⁴²³, ενώ στη συνέχεια παρατηρεί τα εξής:

Οι μεγαλύτεροι συνθέτες της Ελλάδας είναι οι Λυρικοί και οι Τραγικοί της, και η ένωση των μουσικών τεχνών, Ποίησης, Μουσικής και Χορού, υπήρξε αρκετά στενή μέχρι τον 4^ο αιώνα πριν την εποχή μας, ούτως ώστε οι ρυθμοί, στις αρχές και στις εφαρμογές τους, να είναι κοινοί και στις τρεις τέχνες⁴²⁴.

7. Les formes musicales⁴²⁵

Στην ενότητα αυτή, στη συγγραφή και ανάπτυξη της οποίας συνέβαλαν σημαντικά τα ευρήματα των Δελφικών Ανασκαφών, εξετάζεται η μορφολογική δομή των σωζόμενων μουσικών έργων της αρχαιότητας⁴²⁶.

Ολοκληρώνοντας την αναφορά του στη μουσική της αρχαίας Ελλάδας, ο Maurice Emmanuel θέτει τις προϋποθέσεις που θεωρούσε απαραίτητες προκειμένου ο σύγχρονός του ακροατής και μελετητής της αρχαίας ελληνικής μουσικής να την κατανοήσει και να την απολαύσει. Όπως ο Bourgault-Ducoudray, έτσι και ο Emmanuel δηλώνει ότι στα σύγχρονα ελληνικά δημοτικά τραγούδια διατηρούνται ζωντανοί οι «τρόποι» της αρχαιότητας:

Αυτή η μελοποιΐα επιβίωσε στα λειτουργικά μέλη της χριστιανικής Εκκλησίας, και ακόμη, στα τραγούδια των Τρουβέρων μας. Αντηχεί ακόμη, στη γενέθλια γη της [...]. Η φωνή του ελληνικού λαού δεν σίγησε και διατήρησε, μαζί με τους αρχαίους τρόπους των προγόνων, τη δύναμη και τη χάρη της Δωρικής Τέχνης⁴²⁷.

⁴²¹ ό.π., σελ. 107.

⁴²² *Η ρυθμική.

⁴²³ ό.π., σελ. 108.

⁴²⁴ Maurice Emmanuel, *Histoire de la langue musicale*, ό.π., σελ. 108.

⁴²⁵ *Οι μουσικές φόρμες.

⁴²⁶ ό.π., σελ. 164.

⁴²⁷ Maurice Emmanuel, *Histoire de la langue musicale*, ό.π.

3.2.7. Grèce (Art Greco-Romain)

Αυτό το κείμενο αποτελείται από 158 σελίδες και γράφτηκε, σχεδόν ταυτόχρονα με την *Histoire de la langue musicale*, για την ενότητα που αφορούσε τη μουσική της αρχαιότητας της *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*⁴²⁸. Σε αυτό ο Maurice Emmanuel δεν περιορίζεται στην απλή παρουσίαση γεγονότων και προσώπων, αλλά επισημαίνει τα στοιχεία της αρχαίας ελληνικής μουσικής που θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν και στη σύγχρονή του μουσική δημιουργία. Ο πρόλογος [Avertissement] μάς πληροφορεί με σαφήνεια για τις προθέσεις του:

[...] μου φαίνεται ότι θα εξυπηρετήσω τους συναδέλφους μου θέτοντας στη διάθεσή τους στοιχεία από τα οποία θα μπορέσουν να ωφεληθούν. Φιλοδοξώ να τους προσφέρω υλικό που να μπορούν να το χρησιμοποιήσουν, να τους βοηθήσω να μεταφέρουν στην τέχνη μας κάποια από τα μέσα που χρησιμοποιήθηκαν στη αρχαία τέχνη, [...] να χρησιμοποιήσω τη μουσική αρχαιολογία για τον εμπλουτισμό του τομέα μας⁴²⁹.

Φαίνεται ότι για τον λόγο αυτό η αφήγησή του δεν ακολουθεί χρονολογική σειρά⁴³⁰, παρά επικεντρώνεται στις ακόλουθες ενότητες:

I. Les harmonies helléniques dans l'art vulgaire⁴³¹

Προσέφερα στον αναγνώστη μουσικό τα στοιχεία της ελληνικής μουσικής στο πνεύμα που οι δάσκαλοι των τεχνών, στους Αθηναίους, τα προσέφεραν στους μαθητές τους⁴³².

Πράγματι, η αφήγηση του Maurice Emmanuel διανθίζεται από μεταγραμμένα μουσικά παραδείγματα της αρχαιότητας, όπου συνυπάρχει η αρχαιοελληνική σημειογραφία με την δυτικοευρωπαϊκή, καθώς και από εικόνες μουσικών παραστάσεων. Έτσι στην ενότητα αυτή ο Maurice Emmanuel υπογραμμίζει τη σημασία του διαστήματος 5^{ης} για το σχηματισμό της Πυθαγόρειας κλίμακας, ενώ αναφέρεται διεξοδικά στα δύο είδη της «Δωριστί Αρμονίας» [Harmonie doristi], την

⁴²⁸ *Εγκυκλοπαίδεια της Μουσικής και Λεξικό του Ωδείου. *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, [dir. Albert Lavignac], C. Delagrave, Παρίσι, 1913, Τόμος 1.

⁴²⁹ Maurice Emmanuel, *La Danse grecque antique d'après les monuments figurés, Texte imprimé; Traité de la musique grecque antique; Le Rythme, d'Euripide à Debussy*, Slatkine, Γενεύη-Παρίσι, 1984 [Reprod. en fac-sim. des éd. de Paris, Genève, 1896, 1911 et 1926], σελ. 353.

⁴³⁰ ό.π., σελ. 353.

⁴³¹ *Οι ελληνικές αρμονίες στην λαϊκή τέχνη.

⁴³² ό.π.

οποία και χαρακτηρίζει, όπως και στην αντίστοιχη ενότητα της *Histoire de la langue musicale*, «κατεξοχήν ελληνική αρμονία»⁴³³. Ο χαρακτηρισμός του Maurice Emmanuel για την «δωριστί αρμονία» επιβεβαιώνεται και από τον Σόλωνα Μιχαηλίδη:

Η δωρική αρμονία θεωρούνταν η κατεξοχήν «ελληνική αρμονία». Ο Πλάτων⁴³⁴ [...] λέει ότι αληθινός μουσικός είναι εκείνος που έχει ρυθμίσει τη ζωή του με λόγια και με έργα [...] σύμφωνα με τη δωρική αρμονία που είναι η μόνη ελληνική (... δωριστί, [...] ἥπερ μόνη Ἑλληνική ἐστὶν ἁρμονία)⁴³⁵.

Σε άλλο σημείο του κειμένου του, ο Maurice Emmanuel παραλληλίζει τον δώριο τρόπο⁴³⁶ με την ευρωπαϊκή μείζονα κλίμακα, παρατηρώντας ότι είχε στη μουσική των αρχαίων την ίδια θέση που κατέχει η μείζονα κλίμακα στη δυτικοευρωπαϊκή μουσική. Ο Emmanuel διευκρινίζει επίσης ότι όλη η μουσική σημειογραφία των αρχαίων δημιουργήθηκε γι' αυτόν και σύμφωνα με αυτόν⁴³⁷.

II. Les harmonies helléniques dans l'art professionnel⁴³⁸

Στην ενότητα αυτή ο Maurice Emmanuel εξετάζει τη μουσική των επαγγελματιών μουσικών, στην οποία εντάσσει το χρωματικό και το εναρμόνιο γένος. Το εναρμόνιο γένος απαιτούσε πράγματι εξειδικευμένες μουσικές δεξιότητες, όπως φαίνεται και από τη μαρτυρία του Αριστείδη Κοϊντιλιανού, που παραθέτει ο Σόλων Μιχαηλίδης:

[...] το εναρμόνιο [γένος] [...] έγινε δεκτό από τους επιφανέστερους ανθρώπους στη μουσική [...] ήταν πολύ δύσκολο να εκτελεστεί από τον πολύ κόσμο [...]⁴³⁹.

Ο Maurice Emmanuel διαχωρίζει την «επαγγελματική» μουσική από τη μουσική των φιλοσόφων και του πλήθους, λόγω της πληθώρας των υποδιαιρέσεων του τόνου που εντοπίζει σε αυτήν. Την πληθώρα των υποδιαιρέσεων του τόνου την αποδίδει στην αναζήτηση μεγαλύτερης δεξιοτεχνίας και περισσότερο εκλεπτυσμένου ακούσματος από την πλευρά των επαγγελματιών.

⁴³³ ό.π., σελ. 388: «Harmonie grecque par excellence».

⁴³⁴ Ο Μιχαηλίδης δίνει την εξής ένδειξη για το παράθεμα του Πλάτωνα: «*Λάχης XIV, 188 D*».

⁴³⁵ Σόλων Μιχαηλίδης, «δώριος ή δωριστί αρμονία». *Εγκυκλοπαίδεια της αρχαίας ελληνικής μουσικής*, ό.π., σελ. 103.

⁴³⁶ Ο Maurice Emmanuel χρησιμοποιεί τους όρους «harmonie» [αρμονία] και «mode» [τρόπος] ως ταυτόσημους. Βλ. και Παράρτημα 1.

⁴³⁷ ό.π., σελ. 359: «[...] ce Mode Dorien qui fut pour eux l'équivalent de notre gamme majeure, ils attribuèrent la prééminence. La notation fut créée pour lui et par rapport à lui».

⁴³⁸ *Οι ελληνικές αρμονίες στην επαγγελματική τέχνη.

⁴³⁹ Σόλων Μιχαηλίδης, «εναρμόνιον γένος», *Εγκυκλοπαίδεια της αρχαίας ελληνικής μουσικής*, ό.π., σελ. 114.

Όπως μαρτυράται από το κείμενό του, ο Maurice Emmanuel δεν θεωρεί την τέχνη και την τεχνική των επαγγελματιών μουσικών ως αντιπροσωπευτική του ελληνικού πολιτισμού:

Η προσποιητή αυτή τέχνη δεν θα επιβίωνε στον ελληνικό κόσμο. Ήδη, κατά την εποχή της ρωμαϊκής κατάκτησης, σχεδόν όλες οι τεχνικές της είχαν πέσει σε αχρηστία. [...] Τα ίχνη των τετάρτων του τόνου που βρίσκουμε στη μουσική σημειογραφία του Μεσαίωνα έχουν καθαρά ποικιλιματικό χαρακτήρα⁴⁴⁰.

Ωστόσο, δεν απορρίπτει εξολοκλήρου τον επαγγελματικό τομέα της αρχαιοελληνικής μουσικής, εντοπίζοντας σε αυτόν και αξιόλογα χαρακτηριστικά:

Μπορούμε να αποκαλέσουμε ασυναρτησίες τις μελωδικές λεπτότητες των επαγγελματιών. Αυτές όμως αποτελούν μία από τις πιο αυθεντικές εκφάνσεις της ελληνικής τέχνης⁴⁴¹.

III. Les harmonies barbares⁴⁴²

Όπως είδαμε και προηγουμένως, με τον όρο «barbares» ο Maurice Emmanuel χαρακτηρίζει τις κλίμακες που, σε αντίθεση με την δώρια αρμονία, προήλθαν από φυλές εγκατεστημένες στην Μικρά Ασία. Έτσι, στην ενότητα αυτή οι κλίμακες της αρχαίας ελληνικής μουσικής χωρίζονται σε δύο διακριτές ομάδες, με βάση το διάστημα τρίτης που εμπεριέχεται στο διάστημα πέμπτης της καθεμιάς: στην «εθνική» ομάδα της δώριας αρμονίας, που χαρακτηρίζεται από το διάστημα της τρίτης μικρής και στην «εξωτική» ομάδα της φρύγιας και λύδιας αρμονίας, που χαρακτηρίζονται από το διάστημα της τρίτης μεγάλης⁴⁴³.

Στον πρόλογο, το κεφάλαιο αυτό περιγράφεται ως «Les modes (harmonies) autres que le mode dorien»⁴⁴⁴, ενώ ο όρος «barbares»⁴⁴⁵ δεν έχει υποτιμητικό χαρακτήρα, καθώς υποδηλώνει τα μη ελληνικά μουσικά στοιχεία. Επ' αυτού ο Emmanuel διευκρινίζει ότι οι ονομασίες αυτές δεν πρέπει να ληφθούν κατά λέξη, αφού προσδιορίζουν κλίμακες που εντάχθηκαν πλήρως στην ελληνική μουσική⁴⁴⁶.

⁴⁴⁰ ό.π., σελ. 354.

⁴⁴¹ ό.π.

⁴⁴² *Οι βάρβαρες αρμονίες.

⁴⁴³ ό.π., σελ. 354.

⁴⁴⁴ *Οι τρόποι (αρμονίες) εκτός του δωρίου τρόπου. ό.π.

⁴⁴⁵ ό.π., σελ. 416.

⁴⁴⁶ Maurice Emmanuel, *La Danse grecque antique d'après les monuments figurés [Texte imprimé] ; Traité de la musique grecque antique; Le Rythme, d'Euripide à Debussy*, Slatkine, Γενεύη-Παρίσι, 1984 (Reprod. en fac-sim. des éd. de Paris, Genève, 1896, 1911 et 1926), σελ. 354.

IV. Notions d'acoustique grecque-Construction des gammes⁴⁴⁷

Η μαθηματική απεικόνιση του τρόπου σχηματισμού των μουσικών κλιμάκων των αρχαίων Ελλήνων είναι το θέμα που εξετάζεται σε αυτή την ενότητα. Ο Maurice Emmanuel προτείνει την παράλειψη του εν λόγω κεφαλαίου για όσους δεν διαθέτουν τις στοιχειώδεις μαθηματικές γνώσεις.

V. Rythmique⁴⁴⁸

Σε αυτή την ενότητα ο Maurice Emmanuel ασχολείται με το ρυθμό της αρχαίας ελληνικής μουσικής και αναζητά τρόπους για να τον αποτυπώσει γραπτά. Επηρεασμένος από τον Gevaert⁴⁴⁹, χρησιμοποιεί μία καινούργια μέθοδο προκειμένου να μελετήσει και να αποτυπώσει το ρυθμικό σύστημα της ελληνικής αρχαιότητας: καταργεί τις διαστολές και δημιουργεί έναν πίνακα όπου περιέχονται όλοι οι μετρικοί τύποι της αρχαιότητας, με βάση τον Αριστόξενο, τον Κοϊντιλιανό και διάφορα κείμενα ποιητών⁴⁵⁰. Γενικά, ο Maurice Emmanuel εκφράζεται πολύ θετικά για την ιδιαιτερότητα της αρχαιοελληνικής ρυθμικής:

Ο ελληνικός λυρισμός καταφεύγει σε ρυθμούς που εναλλάσσονται ατέρμονα. Μέτρα κάθε διάρκειας διαδέχονται το ένα το άλλο και συνδέονται σε μία ασταμάτητη ανανέωση της «διάρκειας». Σε σύγκριση με τέτοιες κατασκευές, οι ρυθμικές ακολουθίες που χρησιμοποιούνται από τους σύγχρονους μουσικούς είναι μονότονες και φτωχές⁴⁵¹.

3.2.8. *Le corps d'harmonie d'après Aristote*

Το άρθρο αυτό του Maurice Emmanuel δημοσιεύθηκε στο επετειακό τεύχος της *Revue des études grecques* που κυκλοφόρησε το 1921 για τα 50 χρόνια της Association pour l'encouragement des études grecques. Στόχος του Maurice Emmanuel ήταν να αποδείξει τη διαχρονικότητα της αρχαίας ελληνικής μουσικής θεωρίας μέσα από τον εντοπισμό επιδράσεων της στη μουσική των Ινδών και να

⁴⁴⁷ *Στοιχεία ελληνικής ακουστικής-Σχηματισμός των κλιμάκων.

⁴⁴⁸ *Ρυθμική.

⁴⁴⁹ ό.π., σελ. 355.

⁴⁵⁰ ό.π., σελ. 455.

⁴⁵¹ Maurice Emmanuel, *La Danse grecque antique d'après les monuments figurés [Texte imprimé] ; Traité de la musique grecque antique; Le Rythme, d'Euripide à Debussy*, Slatkine, Γενεύη-Παρίσι, 1984 (Reprod. en fac-sim. des éd. de Paris, Genève, 1896, 1911 et 1926), σελ. 513.

συνηγορήσει υπέρ της ενότητας και της κοινής καταγωγής του άρειου⁴⁵²-ινδοευρωπαϊκού πολιτισμού. Το κείμενο του Maurice Emmanuel ξεκινά με αφορμή ένα απόσπασμα από τον *Περί Μουσικής* διάλογο του Πλουτάρχου. Θα πρέπει να επισημανθεί ότι αυτό το έργο του Πλουτάρχου θεωρείται ένα από τα πιο σημαντικά κείμενα περί αρχαίας ελληνικής μουσικής, παρόλο που η γνησιότητά του έχει αμφισβητηθεί από κάποιους μελετητές⁴⁵³.

Αρχικά, ο Maurice Emmanuel διατυπώνει την αντίρρησή του για την έννοια που προσλαμβάνει ο όρος «σῶμα τῆς ἁρμονίας» στην αφήγηση του Σωτηρίχου⁴⁵⁴, θεωρώντας ασαφή τη διατύπωσή του από τον Σωτήριχο-Πλούταρχο στο ακόλουθο απόσπασμα του αρχαίου κειμένου:

Συνεστάναι δ' αὐτῆς τό σῶμα ἔλεγεν ἐκ μερῶν ἀνομοίων, συμφωνούντων μέντοι πρός ἄλληλα, ἀλλά μὴν καί τās μεσότηας αὐτῆς κατὰ τόν ἀριθμητικόν λόγον συμφωνεῖν⁴⁵⁵.

Ο Maurice Emmanuel δηλώνει ότι συμφωνεί περισσότερο με τον τρόπο που ο Αριστοτέλης ορίζει το «σῶμα τῆς ἁρμονίας», ως τα διαστήματα που αναπτύσσονται ανάμεσα στους εστώτες φθόγγους ενός τετραχόρδου⁴⁵⁶. Επιπλέον, εξετάζοντας το νοηματικό περιεχόμενο του όρου «σῶμα τῆς ἁρμονίας»⁴⁵⁷, πιστεύει ότι η πληρότητά του αποδεικνύει την αριστοτελική του προέλευση.

⁴⁵² Στο πρωτότυπο κείμενο: «Το Σῶμα της Ἀρμονίας φαίνεται να είναι μία από τις πιο στερεές παραδόσεις της ἄρειας φυλῆς» (Maurice Emmanuel, «Le corps d'harmonie d'après Aristote», *Revue des études grecques*, Τόμος 32, 1919, Ernest Leroux, Παρίσι, 1921, σελ. 184.) Ο όρος «ἄρεια φυλή» δεν χρησιμοποιείται με την έννοια της φυλετικής ανωτερότητας και καθαρότητας που του προσδόθηκε μερικά χρόνια αργότερα και που οδήγησε στην εξόντωση συγκεκριμένων εθνικών και κοινωνικών ομάδων, αλλά μόνο για τον προσδιορισμό της καταγωγής μιας συγκεκριμένης ομάδας λαών. Βλ. και προηγούμενος, σελ. 10-11.

⁴⁵³ Ο Σόλων Μιχαηλίδης χαρακτηρίζει τον *Περί Μουσικής* διάλογο του Πλουτάρχου ως ένα «πολύτιμο έργο αναφοράς, ιδιαίτερα για την ιστορία της αρχαίας ελληνικής μουσικής» και πιστεύει ότι η αμφισβήτηση της γνησιότητάς του από κάποιους ερευνητές «δεν [...] αλλοιώνει τη σημασία του για την αρχαία ελληνική μουσική». [Βλ. Σόλινα Μιχαηλίδη, «Πλούταρχος», *Εγκυκλοπαίδεια της αρχαίας ελληνικής μουσικής*, ό.π., σελ. 254].

⁴⁵⁴ Ο Σωτήριχος είναι ένα από τα πρόσωπα του διαλόγου.

⁴⁵⁵ Plutarque, *De la musique, Περί Μουσικής*, *Édition critique et explicative par Henri Weil et Th. Reinach*, Ernest Leroux, Παρίσι, 1900, § 232.

⁴⁵⁶ Maurice Emmanuel, «Le corps d'harmonie d'après Aristote», ό.π., σελ. 183-184: «[...] μπορούμε να αναπαραστήσουμε με ακρίβεια το Σῶμα της Ἀρμονίας, όπως ακριβώς το αντιλαμβανόταν ο Αριστοτέλης. Οι οριακοί φθόγγοι της πρωτότυπης οκτάβας, η Υπάτη (I) και η Νήτη (VIII), δηλαδή οι ακραίοι (οι ἄκροι), βρίσκονται σε απόσταση πέμπτης και τετάρτης από την Μέση (IV) και την Παραμέση (V) που είναι οι μεσαίοι (αι μεσότητες). Αυτές οι τέσσερις βαθμίδες είναι οι εστώτες φθόγγοι. Υπάρχει συμφωνία από τη μία πλευρά ανάμεσα στους ακραίους, και ανάμεσα στους ακραίους και τους μεσαίους: από την I μέχρι την VIII, οκτάβα· από την I μέχρι την V, πέμπτη· από την I μέχρι την IV, τέταρτη· από την VIII μέχρι την IV, πέμπτη· από την VIII μέχρι την V, τέταρτη· και αυτές οι «συμφωνίες», τέλειες συμφωνίες, άνισες σε μέγεθος, αντιστοιχούν στα ανόμοια μέρη (ανόμοια μέρη) που συνίστανται από τους εστώτες φθόγγους».

⁴⁵⁷ Ο όρος αναγράφεται στα ελληνικά στο πρωτότυπο κείμενο.

Αναπτύσσοντας περισσότερο τις απόψεις του, ο Maurice Emmanuel υποστηρίζει ότι το «σῶμα τῆς ἁρμονίας» αποτελεί την αρχή που διέπει και τις 72 κλίμακες της ινδικῆς μουσικῆς. Βασιζόμενος στο σχετικό λήμμα που ἔγραψε ο J. Grasset για την *Encyclopédie de la musique*, ο Emmanuel αναλύει αρχικά τον τρόπο σχηματισμοῦ των κλιμάκων της ινδικῆς μουσικῆς, παραθέτοντας ἕναν πίνακα με τις κατηγορίες στις οποίες χωρίζονται:

TABLEAU DES TÉTRAGORDES (I)
Constitutifs des 72 Modes de l'art hindou.

Échelles orientées vers le grave : 1/2 ton au grave de chaque tétracorde.

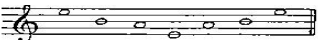


Échelles orientées vers l'aigu : 1/2 ton à l'aigu de chaque tétracorde.

Échelle de pente nulle (abstraction faite du *la dièse*) : 1/2 ton au centre de chaque tétracorde.

Πίνακας σχηματισμοῦ ινδικῶν κλιμάκων

Οι κατηγορίες στις οποίες χωρίζονται οι κλίμακες εἶναι οι εξής:

- 1) Κατιούσες κλίμακες ἢ Κλίμακες που κατευθύνονται «ἐπὶ το βαρὺ».
- 2) Ανιούσες κλίμακες ἢ Κλίμακες που κατευθύνονται «ἐπὶ το οξύ».
- 3) Κλίμακες με μηδενική κλίση, δηλαδή κλίμακες που κατευθύνονται και «ἐπὶ το βαρὺ», και «ἐπὶ το οξύ».

Ο Maurice Emmanuel επισημαίνει ότι με το συνδυασμό ενός «επί το οξύ» τετραχόρδου με ένα «επί το βαρύ» επιτυγχάνονται 36 κλίμακες-τροπικοί συνδυασμοί⁴⁵⁸, στους οποίους το «σώμα της αρμονίας» αποτυπώνεται έτσι όπως ορίζεται από τον Αριστοτέλη⁴⁵⁹. Αμέσως μετά ακολουθεί η εκδοχή του «σώματος της αρμονίας» σε δυτικοευρωπαϊκή μουσική σημειογραφία. Η αρχική μορφή του δίνεται υπό την μορφή δύο τετραχόρδων [MI-ΛΑ, ΣΙ-MI], τα οποία χωρίζονται από έναν διαζευκτικό τόνο [ΛΑ-ΣΙ]. Τα τετράχορδα δίνονται πρώτα σε κατιούσα μορφή και ύστερα σε ανιούσα: . Όπως αναφέρει στη συνέχεια ο Maurice Emmanuel, η επέκταση του πρώτου τετραχόρδου [MI-ΛΑ] κατά ένα χρωματικό ημιτόνιο [MI-ΛΑ#], διαφοροποιεί ως εξής το «σώμα της αρμονίας»:  και . Με αυτή τη διαφοροποίηση του «σώματος της αρμονίας» προκύπτουν 36 ακόμη συνδυασμοί που ανεβάζουν τον αριθμό των ινδικών κλιμάκων σε 72.

Βάσει των όσων ανέφερε προηγουμένως, ο Maurice Emmanuel καθορίζει τους «έστῶτες φθόγγους» της αρχαίας ελληνικής μουσικής ή τις βαθμίδες I, IV, V και VIII ως το σταθερό πλαίσιο μέσα στο οποίο αναπτύσσονται οι κλίμακες της ινδικής μουσικής⁴⁶⁰. Επιπλέον, συνεχίζει να προβάλλει τη διαπίστωσή του ότι το διάστημα 5^{ης} υπερέρχει σε όλα τα μουσικά συστήματα που γνωρίζει, ενώ αμέσως μετά αναπαριστά, με τη βοήθεια ενός νέου πίνακα κλιμάκων, τα κοινά σημεία των ινδικών κλιμάκων με τις αρχαίες ελληνικές:

⁴⁵⁸ Maurice Emmanuel, «Le corps d'harmonie d'après Aristote», ό.π., σελ. 185.

⁴⁵⁹ ό.π.

⁴⁶⁰ ό.π., σελ. 186: «Η 4^η βαθμίδα από το βαρύ είναι ένας «εστῶς» φθόγγος, αλλά δίμορφος· η 5^η βαθμίδα, μόνη από τις δύο μεσότητες, μένει αμετακίνητη, και η υπεροχή της πέμπτης έναντι της τέταρτης, στον τροπικό σκελετό, συγκεκριμενοποιείται με μοναδικό τρόπο: οι μουσικοί της Ινδίας συμφωνούν με τους έλληνες μουσικούς προκειμένου να προβάλλουν την Πέμπτη στο Σώμα της Αρμονίας και να την ορίσουν ως αμετακίνητη».

Mode de mī ou Doristi — mī

Mode de lā ou Eolisti

Mode de sol ou Iastli

Mode de fā ou Hypolydisti

Mode de mī ou Doristi mī chromatique.

Mode de lā ou Doristi lā chromatique.

Mode de fā ou Hypolydisti chromatique.

Σχέση αρχαιοελληνικών-ινδικών κλιμάκων

Τα ψηφία κάτω από τα τετράχορδα αντιστοιχούν στις ινδικές κλίμακες του προηγούμενου πίνακα.

Επεκτείνοντας τους συλλογισμούς του, ο Maurice Emmanuel εξετάζει τον έναν από τους Δελφικούς Ύμνους, και διαπιστώνει ότι και σε αυτούς ενυπάρχουν τα τετράχορδα της ινδικής μουσικής:

Ο ένας από τους δελφικούς ύμνους που ανακαλύφθηκαν από τον Homolle παρουσιάζει μία αξιοσημείωτη ποικιλία από τετράχορδα:

(Conjointes)

Τα ψηφία που βρίσκονται κάτω από αυτά παραπέμπουν τον αναγνώστη στον πίνακα των τετραχόρδων και του υποδεικνύουν ότι η ινδική Αρμονία αυτής της μορφής

εξασκήθηκε από τους Έλληνες, πριν από περισσότερο από δύο χιλιάδες χρόνια⁴⁶¹. Έχοντας ολοκληρώσει την αφήγησή του και την παράθεση των παραδειγμάτων του, ο Maurice Emmanuel συμπεραίνει ότι οι «έστῶτες φθόγγου» ή το «σῶμα τῆς ἁρμονίας» είναι ένα μουσικό φαινόμενο κοινό και διαχρονικό για τους λαούς που ανήκουν στην ἄρεια φυλή⁴⁶². Για το λόγο αυτό πιστεύει ότι αν το «σῶμα της αρμονίας» γίνει σεβαστό ως μουσικό φαινόμενο από τους σύγχρονους του δημιουργούς, θα οδηγήσει σε καίρια αναβάθμιση των δημιουργημάτων τους:

Ας μπορούσε να βρεθεί ένας μουσικός που να ξέρει να συνδυάζει την λάμψη της ταυτόχρονης αρμονίας και τη λεπτότητα της πολυφωνίας μας με την απαλή ομορφιά της διαδοχικής αρμονίας, όπως ακριβώς την εννοούσαν οι αρχαίοι! Δεν θα ήταν [...] το επίπονο έργο ενός διανοούμενου, αλλά ένα ζωντανό έργο τέχνης [...]⁴⁶³.

3.2.9. *Le rythme d'Euripide à Debussy*

Το κείμενο αυτό αποτέλεσε την εισήγηση που έκανε ο Maurice Emmanuel στο Premier Congrès de Rythme⁴⁶⁴, που πραγματοποιήθηκε στη Γενεύη το 1926. Ο Jacques Dalcroze, στη σχολή του οποίου πραγματοποιήθηκε η συνδιάσκεψη, εκφράστηκε πολύ θετικά για την εισήγηση του Maurice Emmanuel σε σχετικό άρθρο του:

[...] στη διάρκεια της πρώτης διεθνούς Συνδιάσκεψης για το Ρυθμό [...], μας παρουσίασε μία αξιοθαύμαστη διάλεξη για τον «Ρυθμό από τον Ευριπίδη στον Debussy», γεμάτη από βαθιά γνώση, από ποίηση και από ξεκάθαρες και προσωπικές καινούργιες διαπιστώσεις⁴⁶⁵.

Στην εισήγησή του ο Maurice Emmanuel προτείνει την αρχαιοελληνική μετρική⁴⁶⁶ ως πηγή ανανέωσης του συνθετικού ιδιώματος της εποχής του στο επίπεδο του ρυθμού. Οι προτάσεις του κινούνται σε ένα θεματικά καινούργιο χώρο και προχωρούν πέρα

⁴⁶¹ ό.π., σελ. 188.

⁴⁶² Βλ. προηγούμενος, υποσημείωση 452.

⁴⁶³ ό.π., σελ. 189.

⁴⁶⁴ *Πρώτη Συνδιάσκεψη για το Ρυθμό.

⁴⁶⁵ E. Jacques-Dalcroze, «Maurice Emmanuel», *La Revue Musicale*, Ap. 206, Παρίσι, 1947, σελ. 112.

⁴⁶⁶ Maurice Emmanuel, *La Danse grecque antique d'après les monuments figurés [Texte imprimé] ; Traité de la musique grecque antique; Le Rythme, d'Euripide à Debussy*, Slatkine, Γενεύη-Παρίσι, 1984 (Reprod. en fac-sim. des éd. de Paris, Genève, 1896, 1911 et 1926), σελ 559: «Ξαναφέροντας στη ζωή [...] ένα ρυθμικό σύστημα που οι αρχές του, όσο αρχαίες και αν είναι, δεν έχουν χάσει καθόλου τη δύναμή τους, και εναντιωνόμενοι, όπως δικαιούμαστε ως ελεύθεροι μουσικοί, στην τυραννία των ισόχρονων χτύπων που προέρχεται από το «τονικό» μουσικό ιδίωμα, οι πρωτοπόροι του ρυθμού ίσως να μην καταφέρουν περισσότερα πράγματα από τους προκατόχους τους των τριών τελευταίων αιώνων, αλλά θα βρουν μέσω της απελευθέρωσης αυτής ένα μέσο για να στραφούν προς ένα νέο ύφος στον κόσμο των ρυθμικών αξιών».

από τα προγενέστερα κείμενά του, καθώς και τα όσα είχαν εισηγηθεί οι Bourgaault-Ducoudray και Gevaert περί ανανέωσης του μουσικού ιδιώματος μέσω της χρήσης των τρόπων. Στη διαμόρφωση των συγκεκριμένων προτάσεων φαίνεται ότι συνέβαλαν οι γνώσεις που είχε επί της κινητικής αποτύπωσης των αρχαιοελληνικών ρυθμών.

Σύμφωνα με τον Maurice Emmanuel, ο ρυθμός αποτελούσε τον συνδετικό κρίκο ανάμεσα στις τρεις μουσικές τέχνες της αρχαιότητας: την ποίηση, το χορό και τη μουσική. Μέσα από παραδείγματα που αντλεί από διαφορετικά είδη της αρχαιοελληνικής ποίησης (λυρική ποίηση, τραγωδία, κωμωδία) προσπαθεί να αναπαραστήσει τους κανόνες που διέπουν την αρχαιοελληνική ρυθμική, τους οποίους συνοψίζει στην ακόλουθη φράση:

Οι μακρές συλλαβές, χωριζόμενες από μία ή δύο βραχείες, - με μια κάποια κυριαρχία των μακρών επί των βραχέων -, ήταν τα συστατικά στοιχεία των ρυθμών στις τρεις μουσικές τέχνες των Ελλήνων⁴⁶⁷.

Για τον Maurice Emmanuel, η διάλυση της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας και η παρουσία νέων φυλών και γλωσσών στον άλλοτε χώρο της είχε ως συνέπεια να διαφοροποιηθεί η αίσθηση και η απόδοση του ρυθμού⁴⁶⁸:

Είναι αρκετό να δει κανείς τους βαρβάρους να χορεύουν, για να βεβαιωθεί ότι τα δύο στα δύο και τα τέσσερα στα τέσσερα είναι αυτοί οι αυθόρμητοι και απλοϊκοί ρυθμοί⁴⁶⁹.

Ο Maurice Emmanuel θεωρεί επίσης ότι η μουσική και η γλώσσα είναι αλληλένδετες ως προς την εξέλιξη του ρυθμού, επισημαίνοντας ότι ο τονισμός των νέων γλωσσών ενισχύει την αίσθηση της ισομέρειας, επειδή οι μακρές και βραχείες συλλαβές αντικαθίστανται από τονισμένες και άτονες. Με τον τρόπο αυτό οι αρχαϊκοί ρυθμοί εγκαταλείφθηκαν σταδιακά, ενώ στη θέση τους εδραιώθηκαν οι διμερείς και τριμερείς ρυθμοί. Ο Maurice Emmanuel εντοπίζει ρυθμικά στοιχεία της μεσαιωνικής μουσικής στη νεότερη μουσική, τα οποία όμως πιστεύει ότι ανατρέπονται από τις ρυθμικές καινοτομίες των Richard Wagner και Claude Debussy⁴⁷⁰.

Η ρυθμική που εφαρμόζει ο Claude Debussy στις συνθέσεις του αξιολογείται από τον Maurice Emmanuel ως αυτή που επιστρέφει με μεγαλύτερη πιστότητα στους κανόνες και τα πρότυπα της ελληνικής αρχαιότητας, όχι τόσο λόγω των σχημάτων που

⁴⁶⁷ Maurice Emmanuel, *La Danse grecque antique d'après les monuments figurés [Texte imprimé] ; Traité de la musique grecque antique; Le Rythme, d'Euripide à Debussy*, Slatkine, Γενεύη-Παρίσι, 1984 (Reprod. en fac-sim. des éd. de Paris, Genève, 1896, 1911 et 1926), σελ. 537.

⁴⁶⁸ ό.π., σελ. 546-547.

⁴⁶⁹ ό.π., σελ. 547.

⁴⁷⁰ ό.π., σελ. 553.

χρησιμοποιεί, αλλά κυρίως επειδή χρησιμοποιείται ως πρωταρχικό μέσο έκφρασης των συνθετικών του ιδεών. Ο Debussy παραλληλίζεται με τον Ευριπίδη, διότι

[...] ανανεώνει συνεχώς τα σχήματα των ρυθμών του, καθώς δημιουργεί από αυτές νέους παράγοντες έκφρασης⁴⁷¹.

⁴⁷¹ ό.π., σελ. 554.

3.3. Hubert Pernot (1870-1946)

3.3.1. Βιογραφικά στοιχεία

Ο Hubert Pernot γεννήθηκε στις 7 Αυγούστου του 1870 στο Froideconche-les-Luxeuil, στην επαρχία Haute Saône της Γαλλίας και πραγματοποίησε τις γυμνασιακές του σπουδές στο Luxeuil και στο Gray⁴⁷². Η μητέρα του είχε έρθει στην Ελλάδα προκειμένου να εργαστεί ως καθηγήτρια γαλλικών και ο Pernot επισκεπτόταν την Ελλάδα κάθε καλοκαίρι από την ηλικία των 16 ετών⁴⁷³. Έτσι, είναι πιθανό το γεγονός αυτό να αποτέλεσε το έναυσμα για το ενδιαφέρον του απέναντι στην Ελλάδα και για την μετέπειτα επιστημονική του ενασχόληση με αυτήν. Ο Α. Mirambel στη *Νεκρολογία* του για τον Hubert Pernot αναφέρει τα εξής:

Πολύ νέος είχε την ευκαιρία, μέσω συχνών ταξιδιών στην Ελλάδα [...], να γνωρίσει αυτή τη χώρα με διαφορετικό τρόπο από τα βιβλία, να εξοικειωθεί με τη γλώσσα της, να γευτεί την χάρη αυτού του ελληνισμού, που θα αποτελούσε την μοναδική ενασχόληση της σκέψης του και την βαθύτερο σκοπό της ζωής του⁴⁷⁴.

Ίσως το γεγονός ότι ο Pernot ήρθε από νωρίς σε επαφή του με την πραγματική διάσταση της Ελλάδας, και όχι με τη μυθολογική, όπως συνέβαινε με αρκετούς Δυτικοευρωπαίους, να τον οδήγησε στην απόφαση να μελετήσει επιστημονικά τη νέα ελληνική γλώσσα. Αφού ολοκλήρωσε τις γυμνασιακές του σπουδές, γράφτηκε στην École des langues Orientales Vivantes⁴⁷⁵ του Παρισιού όπου είχε καθηγητές τους Émile Legrand⁴⁷⁶ και Αββά Rousselot, στα Νέα Ελληνικά και στην Φωνητική αντίστοιχα. Ταυτόχρονα σπούδασε στην École des Hautes Études⁴⁷⁷ με καθηγητή τον Ψυχάρη⁴⁷⁸ και στο Τμήμα Φιλολογίας του Πανεπιστημίου του Παρισιού⁴⁷⁹. Το 1895, λίγο πριν ολοκληρώσει τις σπουδές του στην Φιλολογία, δημοσιεύθηκαν δύο

⁴⁷² Ν. Π. Ανδριώτης, «Ουμβέρτος Περνό», *Αφιέρωμα στον Hubert Pernot, Νέα Εστία*, Τόμος ΜΒ', Τεύχος 491, Χριστούγεννα 1947, σελ. 15.

⁴⁷³ Νίκος Α. Βέης, «Hubert Pernot, Γραψίματά του και θύμησές μου», ό.π., σελ. 19-20.

⁴⁷⁴ Α. Mirambel, *Nécrologie, Hommage à Hubert Pernot*, Ανάτυπο από *Byzantion*, XVIII, 1948, σελ. 335.

⁴⁷⁵ *Σχολή Ζωσών Ανατολικών Γλωσσών.

⁴⁷⁶ Για τον Émile Legrand, βλ. προηγουμένως, σελ. 10 και 19-20.

⁴⁷⁷ *Σχολή Ανωτέρων Σπουδών.

⁴⁷⁸ Νίκος Α. Βέης, ό.π., σελ. 20-21.

⁴⁷⁹ «Faculté des lettres», Βλ. Α. Mirambel, ό.π., σελ. 336.

επιστημονικές εργασίες του⁴⁸⁰, ενώ την ίδια χρονιά, αποφοιτώντας από το Πανεπιστήμιο του Παρισιού, συνέχισε τις νεοελληνικές του σπουδές στην Ολλανδία, στο Πανεπιστήμιο της πόλης Leyde, κοντά στον καθηγητή Hesseling⁴⁸¹.

Το 1894 διορίστηκε υφηγητής [répétiteur] στην έδρα της Νέας Ελληνικής Γλώσσας στη Σχολή Ζωσών Ανατολικών Γλωσσών. Στη θέση αυτή παρέμεινε μέχρι και το 1912. Το 1897 δημοσίευσε τη *Νεοελληνική Γραμματική*⁴⁸², η οποία πραγματοποίησε πέντε εκδόσεις μέχρι το 1929, χωρίς να εμπλακεί στην διαμάχη που είχε ξεσπάσει στην Ελλάδα με αφορμή το «γλωσσικόν ζήτημα»⁴⁸³. Την ίδια εποχή, ο Υπουργός Παιδείας και Πολιτισμού της Γαλλίας του ανέθεσε δύο επιστημονικές αποστολές στην τότε τουρκοκρατούμενη Χίο. Ο Pernot παρέμεινε στη Χίο κατά τη διάρκεια των καλοκαιριών του 1898 και 1899, καταγράφοντας με τη βοήθεια φωνόγραφου δημοτικά τραγούδια και διαλεκτικά ιδιώματα. Μέρος του υλικού που συνέλεξε κατά τη διάρκεια της παραμονής του στη Χίο εκδόθηκε το 1903 σε δύο διαφορετικά συγγράμματα, στο *En pays turc-L'île de Chio*⁴⁸⁴ και στο *Mélodies populaires grecques de l'île de Chio*⁴⁸⁵, ενώ το ίδιο το υλικό στο σύνολό του αποτέλεσε τη βάση για την εκπόνηση διδακτορικής διατριβής με τίτλο *Phonétique des parlers de Chio*⁴⁸⁶, η οποία υποστηρίχθηκε το 1907. Ο Pernot υποστήριξε και δεύτερη διατριβή με τίτλο *Grammaire et vocabulaire du grec vulgaire de Girolamo Germano*⁴⁸⁷. Η δεύτερή του διατριβή περιέχει την επανέκδοση και την κριτική έκδοση ενός βιβλίου του 17^{ου} αιώνα που συνέγραψε ένας ιησουίτης μοναχός προκειμένου να προσηλυτίσει στον καθολικισμό τους κατοίκους της Χίου. Με τις δύο αυτές διατριβές, ο Pernot αναγορεύτηκε διδάκτορας του Πανεπιστημίου του Παρισιού το 1907.

Το 1912, ο Pernot διορίστηκε εντεταλμένος υφηγητής της νεοελληνικής γλώσσας και γραμματείας στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου του Παρισιού⁴⁸⁸. Ο Νίκος

⁴⁸⁰ Octave Merlier, «Ο δάσκαλός μου», *Αφιέρωμα στον Hubert Pernot*, ό.π., σελ. 3.

⁴⁸¹ Νίκος Α. Βέης, ό.π., σελ. 21.

⁴⁸² *Grammaire du grec moderne avec une introduction et des index par Hubert Pernot*, Garnier Frères, Παρίσι, 1897.

⁴⁸³ Octave Merlier, «Ο δάσκαλός μου», *Αφιέρωμα στον Hubert Pernot*, ό.π., σελ. 4.

⁴⁸⁴ *Σε τουρκικό έδαφος-Η νήσος Χίος. Hubert Pernot, *En pays turc-L'île de Chio*, Maisonneuve, Παρίσι, 1903. Το βιβλίο φέρει αυτό τον τίτλο, επειδή όταν επισκέφθηκε τη Χίο ο Pernot, το 1898, βρισκόταν ακόμη υπό τουρκική κυριαρχία. Η Χίος απελευθερώθηκε το 1912. Η ελληνική μεταφρασμένη έκδοση του βιβλίου φέρει τον τίτλο *Η νήσος Χίος* [Χίος, Ημερολόγιο, Αθήνα, 1981].

⁴⁸⁵ *Ελληνικές δημοτικές μελωδίες της νήσου Χίου. Hubert Pernot-Paul Le Flem, *Mélodies populaires grecques de l'île de Chio*, Imprimerie Nationale-Ernest Leroux, Παρίσι, 1903.

⁴⁸⁶ *Φωνητική των διαλέκτων της Χίου.

⁴⁸⁷ *Γραμματική και λεξιλόγιο της καθομιλουμένης ελληνικής του Girolamo Germano.

⁴⁸⁸ Ν. Π. Ανδριώτης, «Ουμβέρτος Περνός», *Αφιέρωμα στον Hubert Pernot*, ό.π.

Βέης αναφέρει ότι το γεγονός αυτό υπήρξε σημαντικό για την ανάπτυξη του τομέα των νεοελληνικών σπουδών:

Οι νεοελληνικές σπουδές στο Παρίσι παίρνουν από τότε νέα ζωή. Το ακροατήριό του πληθύνεται. [...] πολλοί Έλληνες⁴⁸⁹ σπουδάζουν τα Ελληνικά στο Παρίσι⁴⁹⁰.

Το 1920, δημιουργήθηκε στο Πανεπιστήμιο του Παρισιού το Νεοελληνικό Ινστιτούτο [Institut Neohellénique] και ο Pernot τοποθετήθηκε στη θέση του διευθυντή. Το 1930, με την αναδιοργάνωση του Ινστιτούτου, ανέλαβε την έδρα της μετακλασικής και σύγχρονης ελληνικής γλώσσας. Ο Pernot είχε γίνει από το 1923 έκτακτος καθηγητής [professeur sans chaire] του Πανεπιστημίου του Παρισιού, θέση στην οποία παρέμεινε μέχρι την σύνταξή του, το 1938⁴⁹¹.

Θέλοντας να μελετήσει και να διασώσει τις διαλέκτους των προσφύγων της Μικράς Ασίας, ήρθε στην Αθήνα το 1930, όπου, σε συνεργασία με την Μέλπω Μερλιέ, κατέγραψε με φωνόγραφο δημοτικά τραγούδια και διαλεκτικά ιδιώματα από τις πατρίδες των προσφύγων. Αυτή η εργασία του αποσκοπούσε επίσης στην αποτύπωση του γλωσσολογικού χάρτη της Ελλάδας⁴⁹² και φαίνεται ότι αποτέλεσε αφορμή για μία περεταίρω αναδιοργάνωση των λαογραφικών μελετών και της μεθοδολογίας τους στην Ελλάδα, καθώς την ίδια εποχή ίδρυσε το Σύλλογο Δημοτικών Τραγουδιών:

[...] ο Σύλλογος Δημοτικών Τραγουδιών (Σ.Δ.Τ.) συστάθηκε στα 1930, ύστερα από μία πρόταση σε Αθηναίους ιδιώτες, φίλους του, του κ. Hubert Pernot [...] ⁴⁹³.

Ο Σύλλογος Δημοτικών Τραγουδιών μετονομάστηκε το 1935 σε Μουσικό Λαογραφικό Αρχείο, ενώ αργότερα ενσωματώθηκε στο Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών, το οποίο υφίσταται μέχρι σήμερα. Το Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών είχε ιδρυθεί από τη Μέλπω Μερλιέ το 1930, προκειμένου να διασωθεί η ιστορία και ο πολιτισμός του προσφυγικού ελληνισμού⁴⁹⁴.

Ο Δεύτερος Παγκόσμιος Πόλεμος επηρέασε σημαντικά τη ζωή του Hubert Pernot. Λόγω της επιστράτευσης του δασκάλου του χωριού Torteron, ο Pernot ζήτησε από τον Υπουργό Παιδείας την άδεια να διδάξει στα παιδιά του δημοτικού σχολείου⁴⁹⁵.

⁴⁸⁹ Οι όροι «Ελληνικά» και «Ελληνες» γράφονται με εκτεταμένους χαρακτήρες στο πρωτότυπο κείμενο.

⁴⁹⁰ Νίκος Α. Βέης, ό.π., σελ.21.

⁴⁹¹ A. Mirambel, *Nécrologie, Hommage à Hubert Pernot*, ό.π., σελ. 337.

⁴⁹² Octave Merlier, «Ο δάσκαλός μου», *Αφιέρωμα στον Hubert Pernot*, ό.π., σελ. 5.

⁴⁹³ Μέλπω Μερλιέ, *Η μουσική λαογραφία στην Ελλάδα*, Βιβλιοπωλείο Σιδέρη, Αθήνα, 1935, σελ. 5.

⁴⁹⁴ Μάρκος Δραγούμης, «Η μουσική προσφορά της Μέλπω Μερλιέ», *Μουσικολογία*, Τεύχος 5-6/87, σελ.57.

⁴⁹⁵ Octave Merlier, «Ο δάσκαλός μου», *Αφιέρωμα στον Hubert Pernot*, ό.π., σελ. 5.

Ωστόσο, εξαιτίας των μαχών, σύντομα αναγκάστηκε να εγκαταλείψει μαζί με τα εγγόνια του τον τόπο κατοικίας του. Όταν επέστρεψε, βρήκε τη βιβλιοθήκη του και τα συγγράμματά του κατεστραμμένα. Το 1944 οι Ναζί συνέλαβαν τη μικρότερη κόρη του, στην οποία είχε δώσει το ελληνικό όνομα Λενιώ, για την δράση της στην γαλλική Αντίσταση. Η Λενιώ οδηγήθηκε σε στρατόπεδο συγκεντρώσεως, όπου και πέθανε τον επόμενο χρόνο.

Ο Hubert Pernot πέθανε στις 27 Ιουνίου του 1946 στο Παρίσι και ενταφιάστηκε στο Κοιμητήριο Père-Lachaise. Πριν πεθάνει, είχε εκφράσει την επιθυμία να ενταφιαστεί στην Ελλάδα, επιθυμία που δεν μπόρεσε να πραγματοποιηθεί. Αντ' αυτού, ως ένδειξη τιμής και αναγνώρισης της προσφοράς του, οι Έλληνες φοιτητές του σήκωσαν το φέρετρό του⁴⁹⁶.

3.3.2. Το σχετιζόμενο με τη μουσική έργο του Pernot

Παρά την ευρεία ακαδημαϊκή του κατάρτιση, ο Hubert Pernot δεν είχε καθόλου μουσικές γνώσεις. Η καταγραφή τραγουδιών από πλευράς του αποτελούσε μέρος των γλωσσολογικών-φωνολογικών μελετών που πραγματοποιούσε. Ωστόσο, παρά την άγνοιά του σε θέματα μουσικής, ο τρόπος καταγραφής των δημοτικών τραγουδιών που χρησιμοποίησε θα μπορούσε να χαρακτηριστεί πρωτοπόρος, λόγω της χρήσης του φωνόγραφου. Η χρήση του φωνόγραφου από τον Pernot προσλαμβάνει ιδιαίτερη σημασία, επειδή ήταν από τους πρώτους που τον χρησιμοποίησαν προκειμένου να καταγράψουν τραγούδια στα πλαίσια επιτόπιας έρευνας.

Πιο συγκεκριμένα, ο φωνόγραφος είχε αρχίσει να χρησιμοποιείται στην επιτόπια έρευνα από το 1890, από τους Jesse Walter Fewkes (μουσική των Passamaquoddy Ινδιάνων του Maine), Béla Vikár (Ουγγαρία) και Evgeniya Linoyova (Ρωσία)⁴⁹⁷. Το συλλεκτικό έργο των Béla Bartók και Zoltan Kodály για τη δημοτική μουσική της Ουγγαρίας, που πραγματοποιήθηκε με τη βοήθεια φωνογράφου, είναι μεταγενέστερο

⁴⁹⁶ Ο Octave Merlier, ο οποίος υπήρξε φοιτητής του, αναφέρεται στο γεγονός με ιδιαίτερα συναισθηματικό ύφος: «Τάφος του δεν έγινε το κόκκινο χώμα της Αττικής. Αλλά ελληνικά χέρια βάσταξαν με ευλάβεια στο έβγα της ζωής του, τον ελληνιστή με την γαλλική και ελληνική καρδιά, που εργάστηκε ως την τελευταία του πνοή για τις δυό του πατρίδες, για το μεγαλείο τους, για την πνευματική τους ακτινοβολία στον κόσμο», ό.π., σελ. 14.

⁴⁹⁷ Βλ. Carole Pegg, κ.ά., «Ethnomusicology», *The New Grove Dictionary of music and musicians, The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, επιμέλεια Stanley Sadie, Macmillan, Λονδίνο, 2001, 2^η Έκδοση, σελ. 369.

του Pernot⁴⁹⁸. Ο Pernot πραγματοποίησε τη συλλογή των δημοτικών τραγουδιών της Χίου κατά τα έτη 1898 και 1899, ενώ το συλλεκτικό έργο των Zoltan Kodály και Béla Bartók ξεκίνησε το 1905 και το 1906 αντίστοιχα. Τα τραγούδια που κατέγραψε ο Pernot, μεταγράφηκαν στη συνέχεια σε δυτικοευρωπαϊκή σημειογραφία από τον συνθέτη Paul Le Flem⁴⁹⁹ και εντάχθηκαν στα συγγράμματα του Pernot *En pays turc-L'île de Chio*, όπου υπάρχει μουσικό παράρτημα με δεκαεπτά χιακές μελωδίες, και στο *Mélodies populaires grecques de l'île de Chio*, το οποίο περιέχει στο σύνολό του το μουσικό κείμενο των τραγουδιών, έτσι όπως τα αποτύπωσε γραπτά ο Paul Le Flem.

Πέρα από αυτά τα συγγράμματα, ο Pernot μελέτησε εκτεταμένα το ελληνικό δημοτικό τραγούδι στο επίπεδο της γλώσσας και του νοηματικού περιεχομένου⁵⁰⁰. Στο *En pays turc-L'île de Chio* περιλαμβάνει και αρκετές προσωπικές του παρατηρήσεις αναφορικά με την ελληνική δημοτική μουσική, οι οποίες παρουσιάζουν ενδιαφέρον ως προς την εξέτασή τους.

3.3.3. *En pays turc- L'île de Chio*

Το βιβλίο του Hubert Pernot *En pays turc-L'île de Chio* κυκλοφόρησε το 1903. Σε αυτό ο Pernot περιγράφει τις εντυπώσεις του από το ταξίδι του στη Χίο, διανθίζοντάς τις με διάφορα, και κάποιες φορές ευτράπελα, γεγονότα που του συνέβησαν κατά τη διάρκειά του.

Μέσα από την αφήγηση του Pernot γίνεται αισθητός ο εντυπωσιασμός του από τα ακούσματα της ελληνικής δημοτικής μουσικής. Κάθε φορά που αναφέρεται σε κάποιο τραγούδι που του άρεσε, δίνει παράλληλα και μία λογοτεχνική περιγραφή του περιβάλλοντος χώρου. Λόγου χάρη, κατά τη διάρκεια του ακτοπλοϊκού του ταξιδιού

⁴⁹⁸ Βλ. Carole Pegg, ό.π., σελ. 374.

⁴⁹⁹ Ο Paul Le Flem (1881-1984) καταγόταν από τη Βρετάνη, όπως και ο Bourgault-Ducoudray. Τα πρώτα μαθήματα αρμονίας τα πήρε κατά τα χρόνια των λυκειακών σπουδών στην Βρέστη από τον Joseph Farigoul. Στην ηλικία των δεκαοχτώ χρόνων γράφτηκε στο Ωδείο του Παρισιού, όπου είχε καθηγητή τον Lavignac. Αφού παρέμεινε για δύο χρόνια στη Ρωσία (1902-1904), επέστρεψε στο Παρίσι και φοίτησε στην Schola Cantorum στην τάξη του Albert Roussel. Ο Le Flem διαδέχθηκε τον Roussel και είχε μαθητές τους Eric Satie, Roland-Manuel και André Jolivet. Υπήρξε διευθυντής των χορωδιών της Opéra Comique, ενώ ως μουσικοκριτικός στο περιοδικό *Comœdia* από το 1922 μέχρι το 1938 μπόρεσε να υποστηρίξει πολλούς συνθέτες, μεταξύ των οποίων οι Villa-Lobos, Varèse και Milhaud. [Πηγή: «Le Flem, Paul», *Dictionnaire de la musique française*, [sous la direction de Marc Vignal], Larousse- Bordas, 1996, Τόμος 2].

⁵⁰⁰ Βλ. Παράρτημα 8: «Μη μουσικού περιεχομένου έργα του Hubert Pernot σχετικά με τα ελληνικά δημοτικά τραγούδια».

προς τη Σμύρνη, απ' όπου μετέβη στη Χίο, είναι πιθανόν να άκουσε αρκετά τραγούδια από τους επιβάτες του πλοίου:

[...] είναι σπάνιο ένα μελαγχολικό τραγούδι, χορευτικός σκοπός ή μανές, να μην αναμιγνύεται με τον θόρυβο του έλικα⁵⁰¹.

Ένα ακόμη παρεμφερές περιστατικό αφορά κάποιο τραγούδι που άκουσε κατά τη διάρκεια της νύχτας στο Πυργί της Χίου. Ο Pernot εκφράζεται με θαυμασμό όχι μόνο για το άκουσμα του τραγουδιού, αλλά και για την ιδιαίτερη νυχτερινή ατμόσφαιρα:

Στα πόδια ενός παλιού πύργου, ένα παράθυρο, στολισμένο με γλάστρες με βασιλικό, ήταν ακόμη φωτισμένο, και πολύ κοντά του τραγούδησε μία φωνή, μέσα στην ησυχία της νύχτας [...]⁵⁰²

Λόγω της επιστημονικής του κατάρτισης, ο Pernot εξετάζει τα ελληνικά δημοτικά τραγούδια κυρίως ως προς το ποιητικό τους κείμενο. Για το λόγο αυτό αφιερώνει ένα ολόκληρο κεφάλαιο στην «ποίηση των Ελλήνων χωρικών», στα «λιανοτράγουδα» και στα ερωτικά τραγούδια, παραθέτοντας παράλληλα και αντιπροσωπευτικά δείγματά τους. Η ποικιλότητα του χαρακτήρα των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών οδηγεί τον Pernot στο να τα χαρακτηρίσει ως «λουλούδια» που αντί για την ελληνική φύση, βρίσκονται στα χείλη των κατοίκων της⁵⁰³.

Προχωρώντας στην ανάλυση των κατηγοριών τους, τα δίστιχα ή «λιανοτράγουδα» ταυτίζονται με την καθημερινή γλώσσα των χωρικών της Χίου. Ο Pernot θαυμάζει την ευκολία με την οποία επιδίδονται στην δημιουργία τους, διαπιστώνοντας ότι ο έρωτας και όλα όσα σχετίζονται με αυτόν αποτελούν την κατεξοχήν θεματολογία τους. Εξετάζοντας το πλαίσιο μέσα στο οποίο εκτελούνται, παρατηρεί ότι ο άμεσα ενδιαφερόμενος δεν τραγουδούσε πάντοτε για το αγαπημένο του πρόσωπο, αλλά έστελνε κάποιον φίλο του να τραγουδήσει στη θέση του. Αυτή την συνήθεια την ονομάζει «έρωτα με πληρεξούσιο»⁵⁰⁴.

Εκτός από τα ερωτικά τραγούδια, ο Pernot αναφέρεται εκτεταμένα και σε δύο ακόμη κατηγορίες: τα νανουρίσματα και τα μοιρολόγια. Στο χωριό Αμάδες, σε μία πιο ιδιωτική «φωνογραφική συνεδρίαση»⁵⁰⁵, ζήτησε από την σπιτονοικοκυρά του να του τραγουδήσει κάποια νανουρίσματα:

⁵⁰¹ Hubert Pernot, *En pays turc-L'île de Chio*, Maisonneuve, Παρίσι, 1903, σελ. 22.

⁵⁰² ό.π., σελ. 168.

⁵⁰³ ό.π.

⁵⁰⁴ Στο πρωτότυπο: «L'amour par procuration». Βλ. Hubert Pernot, *En pays turc-L'île de Chio*, ό.π., σελ. 188 και 192.

⁵⁰⁵ Ο Pernot χρησιμοποιεί τον όρο «séance de phonographe», και εδώ «séance». Βλ. Hubert Pernot, *En pays turc- L'île de Chio*, ό.π., σελ. 95.

Εκείνη δέχτηκε με προθυμία, αλλά μόλις άρχισε να τραγουδάει, σταμάτησε:

- Δεν μπορώ χωρίς κούνια, είπε.

Της δώσαμε μία καρέκλα, την οποία άρχισε να κουνά, και η έμπνευση της ήρθε [...]⁵⁰⁶.

Για τη μουσική των νανουρισμάτων, παρατηρεί ότι «διαφοροποιείται λίγο, ανάλογα με τα χωριά»⁵⁰⁷, ενώ διακρίνει σε αυτήν «τη θλίψη που χαρακτηρίζει τα λαϊκά τραγούδια αυτής της χώρας»⁵⁰⁸. Ο Pernot πιστεύει ότι η θλίψη είναι το κύριο συναίσθημα που εκφράζεται μέσα από τα δημοτικά τραγούδια της Ελλάδας:

Η μουσική δεν είναι για τον Έλληνα, παρά ένα μέσο για να ελαφρύνει τον πόνο του. Γι' αυτό και τραγουδά ασταμάτητα, όταν εργάζεται, όταν βαριέται, ακόμα και στις ερωτικές του απογοητεύσεις. Το να τραγουδά δεν αποτελεί δείγμα χαράς, γιατί τραγουδώντας κλαίει τους νεκρούς του⁵⁰⁹.

Η παρατήρησή του περί «θλίψης» είναι πιθανόν να συσχετίζεται με την επισήμανση του Maurice Emmanuel στην *Histoire de la langue musicale* για την κυριαρχία της «ελάσσοнос κλίμακας» κατά την ελληνική αρχαιότητα⁵¹⁰, όμως αμεσότερη είναι η σχέση της με τα μοιρολόγια και τον θρήνο των νεκρών, τα οποία ο Pernot θεωρεί σημαντική κατηγορία των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών. Εξετάζοντας πρώτα τα μοιρολόγια ως κοινή συνήθεια Ελλήνων και Κορσικανών, διηγείται την προσωπική του εμπειρία, όταν ζητώντας από την σπιτονοικοκυρά του να του πει ένα μοιρολόι, εκείνη δεν μπόρεσε να κρύψει την συγκίνησή της στην ανάμνηση του χαμένου της παιδιού:

[...] επειδή είχε χάσει ένα γιο σε μικρή ηλικία την προηγούμενη χρονιά, ο Κανελλάκης⁵¹¹ της εξήγησε ότι μπορούσε, μέσω του φωνογράφου, να κρατήσει ζωντανή τη μνήμη του παιδιού της. Αυτό την έπεισε. Ξεκίνησε με τα μάτια στεγνά. Τα δάκρυα ήρθαν μαζί με τις λέξεις⁵¹².

Ένα τραγούδι, το οποίο δείχνει να τον εντυπωσίασε σε μεγάλο βαθμό, είναι η παραλογή Το κάστρο της Εβριάς. Πέρα από την παράθεσή του στο μουσικό παράρτημα του βιβλίου, ο Pernot του αφιερώνει ένα σημαντικό μέρος της αφήγησής του, περιγράφοντας με αρκετές λεπτομέρειες την τοποθεσία όπου βρίσκεται το

⁵⁰⁶ Hubert Pernot, *Η νήσος Χίος*, ό.π., σελ. 77.

⁵⁰⁷ Hubert Pernot, *En pays turc-L'île de Chio*, ό.π., σελ. 96.

⁵⁰⁸ ό.π.

⁵⁰⁹ ό.π.

⁵¹⁰ Βλ. προηγουμένως, σελ. 99.

⁵¹¹ Οδηγός και βοηθός του Pernot στη Βόρεια Χίο το 1899. Βλ. *Η νήσος Χίος*, ό.π., σελ. 62-63.

⁵¹² ό.π., σελ. 97-98.

κάστρο⁵¹³ και αναπτύσσοντας το περιεχόμενο του θρύλου από τον οποίο προήλθε, καθώς και τις παραλλαγές που υπέστη με την πάροδο των χρόνων⁵¹⁴.

Θέλοντας να δώσει ένα πιο χιουμοριστικό δείγμα του τρόπου με τον οποίο έγινε δεκτός ο φωνόγραφος από τους κατοίκους της Χίου, παραθέτει το διάλογο ενός ηλικιωμένου χωρικού με έναν νεότερο στο χωριό Αμάδες, όπου ο ηλικιωμένος χαρακτηρίζει το φωνόγραφο «διαβολικό όργανο»⁵¹⁵.

Στο κείμενο της *Νήσου Χίου* δίνεται επίσης από τον Pernot μία αναλυτική περιγραφή ενός λαϊκού τραγουδιστή με το όνομα «Χατζής». Σύμφωνα με τα λεγόμενα των συγχωριανών του, ο Χατζής ήταν ο καλύτερος τραγουδιστής του χωριού:

Το 1899, όταν ρωτούσαν τους Πυργούσους⁵¹⁶ ποιος ήταν ο καλύτερος τραγουδιστής τους, αυτοί απαντούσαν με μια φωνή:

- Είναι ο Χατζής! Κανείς δεν ξέρει τους δώδεκα σκοπούς όπως αυτός⁵¹⁷.

Για τους δώδεκα σκοπούς [douze airs] ο Pernot διευκρινίζει ότι αποτελούν μελωδίες επάνω στις οποίες τραγουδιούνται τα δίστιχα και ότι καθεμιά από αυτές αντιστοιχεί και σε έναν μήνα του έτους⁵¹⁸. Στη συνέχεια περιγράφει τον θαυμασμό των συγχωριανών του Χατζή για τις μουσικές του ικανότητες, καθώς άκουγαν τη φωνή του από τον φωνόγραφο:

Ακούγοντας τη φωνή του Χατζή, όλο το χωριό σόπαινε, καθώς ο φωνόγραφός μου επαναλάμβανε μετά από αυτόν, πάνω στον σκοπό του *μαγιάτικου* [...] οι κοπέλες σταματούσαν αιχμαλωτισμένες και, αφήνοντας κάθε ντροπή, προσπαθούσαν να μπουν στο σπίτι μας, από την πόρτα ή από τις βεράντες⁵¹⁹.

Ωστόσο, ο Pernot δεν φαίνεται να συμμαρτίζεται ιδιαίτερα τον γενικό αυτό ενθουσιασμό, αφού ο τρόπος με τον οποίο τραγουδούσε ο Χατζής φάνηκε να τον ξενίζει:

Για να πούμε την αλήθεια, δεν εξετίμησα ποτέ το ταλέντο του Χατζή. Τραγουδούσε πολύ δυνατά, πολύ ψηλά, και πολύ φάλτσα, και αν έδειχνα ότι τον θαύμαζα, το έκανα μόνο και μόνο για να μην θεωρηθώ βάρβαρος⁵²⁰.

Εντούτοις, ο Pernot επεδίωξε να τον ηχογραφήσει, όπως φαίνεται και από την διήγησή του στη συνέχεια:

⁵¹³ ό.π., σελ. 113.

⁵¹⁴ ό.π.

⁵¹⁵ Hubert Pernot, *En pays turc-L'île de Chio*, ό.π., σελ. 95.

⁵¹⁶ «Πυργούσοι» ονομάζονται οι κάτοικοι του χωριού Πυργί της Χίου.

⁵¹⁷ Hubert Pernot, *En pays turc-L'île de Chio*, ό.π., σελ. 200.

⁵¹⁸ ό.π.

⁵¹⁹ Hubert Pernot, *En pays turc-L'île de Chio*, ό.π., σελ. 200.

⁵²⁰ ό.π.

[...] βρήκαμε τον Χατζή, άεργο, στην πλατεία και τον παρακάλεσα να έρθει να μας τραγουδήσει κάτι. Δέχτηκε, ήπια πολλά ποτήρια ρακί για να βελτιώσει τη φωνή του και τυπώσαμε έναν κύλινδρο⁵²¹.

3.3.4. Παράρτημα 1: Δημοτικές μελωδίες της Χίου περισυλλεγμένες με φωνόγραφο από τον συγγραφέα και καταγεγραμμένες από τον Paul Le Flem⁵²²

Το βιβλίο *Η νήσος Χίος* περιέχει ένα μουσικό παράρτημα με δεκαεπτά χιακά δημοτικά τραγούδια. Τα ίδια τραγούδια υπάρχουν και στην συλλογή *Mélodies populaires grecques de l'île de Chio* διαφοροποιημένα ως προς τη γραπτή τους εκδοχή: οι αξίες των φθόγγων και των παύσεων έχουν αντιστοιχηθεί στις μετρικές ενδείξεις, κάποιες από τις μελωδίες έχουν μεταγραφεί σε διαφορετική τονικότητα και απουσιάζει η γαλλική μετάφραση του κειμένου. Στο *Παράρτημα*, το κείμενο που βρίσκεται κάτω από τους φθόγγους αναγράφεται με λατινικούς χαρακτήρες, προσαρμοσμένους κατάλληλα στην προφορά της ελληνικής γλώσσας, ενώ μετά από το μουσικό κείμενο ακολουθεί το ποιητικό κείμενο του τραγουδιού σε δύο εκδοχές: στην αυθεντική του μορφή και σε ελεύθερη γαλλική μετάφραση.

Αν συγκρίνουμε τα δύο έργα, θα παρατηρήσουμε ότι το *Παράρτημα* αποτελεί μία πρώτη και ίσως περισσότερο πρόχειρη εκδοχή των τραγουδιών που αργότερα συμπεριελήφθησαν στις *Ελληνικές δημοτικές μελωδίες της νήσου Χίου*. Λόγω της αντιστοιχίας των περιεχομένων του *Παραρτήματος* με των *Ελληνικών δημοτικών μελωδιών της νήσου Χίου*, οι δύο εκδοχές θα εξεταστούν συγκριτικά στη συνέχεια υπό τη μορφή δύο πινάκων. Στον πρώτο πίνακα περιλαμβάνονται οι αύξοντες αριθμοί κάθε τραγουδιού στο *Παράρτημα* και στις *Ελληνικές δημοτικές μελωδίες*, μαζί με κάποια σχόλια που παρατίθενται στο κείμενο του Pernot:

⁵²¹ ό.π., σελ. 200-201.

⁵²² Στο πρωτότυπο: «Appendice 1: Mélodies populaires de Chio recueillies au phonographe par l'auteur et notées par Paul Le Flem».

Ονομασία τραγουδιού και περιοχής προέλευσης	Αύξων αριθμός <i>Νήσου Χίου</i>	Αύξων αριθμός <i>Ελληνικών δημοτικών μελωδιών νήσου Χίου</i>	Σχόλια
Berceuse, (Anavatos) ⁵²³	1	68	-
Berceuse, (Pyrgi) ⁵²⁴	2	64	-
Mirologue (Kini) ⁵²⁵	3	83	Ο Pernot παραπέμπει στην σελίδα 98 της Νήσου Χίου, όπου περιγράφεται η διαδικασία καταγραφής του από μία γυναίκα που είχε χάσει πρόσφατα το παιδί της ⁵²⁶ .
Le château de la Juive (Kambya) ⁵²⁷	4	48	Για την τοποθεσία του Κάστρου της Εβριάς και για το ποιητικό κείμενο του τραγουδιού ο Pernot παραπέμπει στην σελίδα 113 ⁵²⁸ .
Air de mariage (Avgònima) ⁵²⁹	5	68	-
Au départ de la mariée (Saint-Georges) ⁵³⁰	6	77	-
A l'arrivée de la mariée (Kini) ⁵³¹	7	70	-
Au réveil de la mariée (Avgònima) ⁵³²	8	74	Το τραγούδι αυτό χρησιμοποιήθηκε ως «πρώτη ύλη» στην πρώτη από τις πέντε μελωδίες του έργου <i>Cinq mélodies populaires grecques</i> του Maurice Ravel ⁵³³ .

⁵²³ *Νανούρισμα από τον Ανάβατο.

⁵²⁴ *Νανούρισμα από το Πυργί.

⁵²⁵ *Μοιρολόγι από την Κοινή.

⁵²⁶ Πβ. προηγουμένως, σελ. 117.

⁵²⁷ *Το Κάστρο της Εβριάς από τα Καμπιά. Αν και το τραγούδι καταγράφεται εδώ ως «Το κάστρο της Εβριάς», στην σελίδα 113 δίνει, με ελληνικούς χαρακτήρες, την ονομασία «της Οβριάς το κάστρο». Πβ. Hubert Pernot, *En pays turc-L'île de Chio*, ό.π., σελ. 113.

⁵²⁸ Πβ. προηγουμένως, σελ. 117.

⁵²⁹ *Νυφιάτικο τραγούδι από τα Αυγώνυμα. Η ονομασία «νυφιάτικο» δίνεται από τον Κώστα Χωρεάνθη στην ελληνική μετάφραση του βιβλίου. Βλ. Hubert Pernot, *Η νήσος Χίος*, Χίος Ημερολόγιο, Αθήνα, 1981, σελ. 191.

⁵³⁰ *Όταν φεύγει η νύφη από τον Άγιο Γιώργη. Βλ. Hubert Pernot, *Η νήσος Χίος*, ό.π., σελ. 192.

⁵³¹ *Όταν φτάνει η νύφη από την Κοινή. ό.π., σελ. 193.

⁵³² *Όταν ξυπνά η νύφη από τα Αυγώνυμα. Βλ. Hubert Pernot, *Η νήσος Χίος*, ό.π., σελ. 194.

Ονομασία τραγουδιού και περιοχής προέλευσης	Αύξων αριθμός <i>Νήσου Χίου</i>	Αύξων αριθμός <i>Ελληνικών δημοτικών μελωδιών νήσου Χίου</i>	Σχόλια
Air de moisson (Pyrghi) ⁵³⁴	9	100	Στην περίπτωση αυτή, μαζί με το κείμενο του τραγουδιού, ο Pernot παραθέτει συλλογές δημοτικών τραγουδιών προς αντιπαραβολή, ενώ επισυνάπτει και μία παραλλαγή του τραγουδιού ⁵³⁵ . Είναι άξιο παρατήρησης ότι στην εκδοχή των Ελληνικών δημοτικών μελωδιών της νήσου Χίου σημειώνεται διαφορετικό ποιητικό κείμενο, με τη διευκρίνιση του Pernot ότι «η τραγουδίστρια έκανε λάθος στα λόγια» ⁵³⁶ . Ως ορθό κείμενο δίνεται αυτό που αναγράφεται στη <i>Νήσο Χίο</i> .
Air de sarclage (Pyrghi) ⁵³⁷	10	93	Εδώ έχουμε ένα ακόμα από τα αυτοσχέδια ερωτικά δίστιχα που καταγράφει ο Pernot στην σελίδα 190 ⁵³⁸ .
Air de moisson (Volisso) ⁵³⁹	11	95	Άλλο ένα τραγούδι του θερισμού, το οποίο «τραγουδιέται κατά τη διαδρομή» ⁵⁴⁰ .

⁵³³ *Πέντε ελληνικές δημοτικές μελωδίες. Βλ. Bruno Bossis, «Sources populaires et composition, L'exemple des mélodies grecques de Bourgault-Ducoudray et Ravel», *Ostinato Rigore*, No 24, 2005, σελ. 234-237.

⁵³⁴ *Τραγούδι του θερισμού από το Πυργί.

⁵³⁵ Πβ. Hubert Pernot, *Η νήσος Χίος*, ό.π., σελ. 196.

⁵³⁶ Πβ. Hubert Pernot-Paul Le Flem, *Mélodies populaires grecques de l'île de Chio*, ό.π., σελ. 109: «La chanteuse s'est trompée dans les paroles, qui devraient être[...]».

⁵³⁷ *Τραγούδι του ξεχορταριάσματος από το Πυργί.

⁵³⁸ Hubert Pernot, *En pays turc-L'île de Chio*, ό.π., σελ. 190.

⁵³⁹ *Τραγούδι του θερισμού, από τη Βολισσό.

⁵⁴⁰ Hubert Pernot, *En pays turc-L'île de Chio*, ό.π., σελ. 240: «Αυτός ο σκοπός τραγουδιέται κατά τη διαδρομή» [«Cet air se chante pendant la route»].

Ονομασία τραγουδιού και περιοχής προέλευσης	Αύξων αριθμός Νήσου Χίου	Αύξων αριθμός Ελληνικών δημοτικών μελωδιών νήσου Χίου	Σχόλια
Air de la meule à main (Pityos) ⁵⁴¹	12	86	Για το τραγούδι αυτό, ο Pernot επισημαίνει τα εξής, πριν παραθέσει το μουσικό του κείμενο: «Σε μερικά χωριά, στα βόρεια της Χίου, αλέθουν ακόμη τα δημητριακά με τη βοήθεια ενός μικρού μύλου, διαμέτρου περίπου 0,50m, τον οποίο γυρίζουν με το χέρι, τραγουδώντας το ακόλουθο τραγούδι» ⁵⁴² .
Air de danse (Amàdes) ⁵⁴³	13	23	Για την μελωδία αυτή και για την επόμενη (αρ. 14) ⁵⁴⁴ διευκρινίζεται: «Αυτός ο σκοπός και ο επόμενος είναι οι σκοποί του σμιχτού» ⁵⁴⁵ . Στις Ελληνικές δημοτικές μελωδίες της νήσου Χίου ο σκοπός αυτός εντάσσεται στην ενότητα «D. Airs de σμιχτός» ⁵⁴⁶ .
Air de danse (Volisso) ⁵⁴⁷	14	28	Ανήκει στους σκοπούς του «σμιχτού».
Chanson d'Arétou (Anávatos) ⁵⁴⁸	15	46	Το τραγούδι αυτό αντιστοιχεί σύμφωνα με τον Pernot στην «μπαλάντα της Ελεονώρας» και στο «τραγούδι του νεκρού αδελφού». Επίσης το κατατάσσει στους χορευτικούς σκοπούς ⁵⁴⁹ .
Chanson (Volisso) ⁵⁵⁰	16	111	-
Sérénade (Pyrghi) ⁵⁵¹	17	106	-

⁵⁴¹ *Τραγούδι του χερόμυλου από το Πιτύος.

⁵⁴² Hubert Pernot, *En pays turc-L'île de Chio*, ό.π., σελ 241.

⁵⁴³ *Χορευτικός σκοπός από τις Αμάδες.

⁵⁴⁴ Hubert Pernot, *En pays turc-L'île de Chio*, ό.π., σελ 242.

⁵⁴⁵ Με ελληνικούς χαρακτήρες στο πρωτότυπο κείμενο: «σ μ ι χ τ ό ς». Είδος χορού.

⁵⁴⁶ Βλ. Hubert Pernot-Paul Le Flem, *Mémoires populaires grecques de l'île de Chio*, ό.π., σελ. 38-40.

⁵⁴⁷ *Χορευτικός σκοπός από τη Βολισσό.

⁵⁴⁸ *Τραγούδι της Αρετούς από τον Ανάβατο.

⁵⁴⁹ Hubert Pernot, *En pays turc-L'île de Chio*, ό.π., σελ 244.

⁵⁵⁰ *Τραγούδι από τη Βολισσό.

⁵⁵¹ *Σερενάτα από το Πυργί.

Στον δεύτερο πίνακα περιγράφονται οι διαφορές που παρουσιάζει το μουσικό κείμενο των τραγουδιών στις δύο εκδόσεις⁵⁵²:

	Στοιχεία διαφοροποίησης <i>Η Νήσος Χίος</i>	Στοιχεία διαφοροποίησης <i>Ελληνικές δημοτικές μελωδίες της νήσου Χίου</i>
Berceuse (Anavatos)	<ul style="list-style-type: none"> • Δύο υφέσεις στον οπλισμό και σολ η καταληκτική νότα. • Στα μέτρα 5,6,13,15,22 και 24 τα ποικίλματα αποτελούν μέρη του μέτρου. 	<ul style="list-style-type: none"> • Τρεις υφέσεις στον οπλισμό και ντο η καταληκτική νότα. • Στα μέτρα 5,6,13,15,22 και 24 τα ποικίλματα αναγράφονται ως επερρείσεις.
Berceuse (Pyrghi)	<ul style="list-style-type: none"> • Απουσιάζουν τρεις παύσεις από το πρώτο μέτρο (παρεστιγμένου μισού, τετάρτου και ογδού). 	<ul style="list-style-type: none"> • Το επιφώνημα «ουά» παραλείπεται από το ποιητικό κείμενο του τραγουδιού.
Le château de la Juive (Kambya)	-	-
Air de mariage (Avgònima)	<ul style="list-style-type: none"> • Προσθήκη μίας επιπλέον επέρρεισης στο μέτρο 14. 	-
Au départ de la mariée (Saint-Georges)	<ul style="list-style-type: none"> • Στο μέτρο 5, η πρώτη νότα είναι όγδοο. • Τα μέτρα 11 και 12 περιέχουν από δύο παύσεις τετάρτου το καθένα. • Στο πρώτο μέρος του μέτρου 17 υπάρχουν δύο τριακοστά δεύτερα και ένα όγδοο. 	<ul style="list-style-type: none"> • Στο μέτρο 5, η πρώτη νότα είναι όγδοο δις παρεστιγμένο. • Το μέτρο 11 αποτελεί σύμπτυξη των μέτρων 11 και 12, η οποία γίνεται με την παράλειψη των παύσεων τετάρτου. • Στο πρώτο μέρος του μέτρου 17 υπάρχει επέρρεια δύο δεκάτων έκτων και ένα τέταρτο.

⁵⁵² Για μία αποτελεσματικότερη σύγκριση και κατανόηση των διαφορών, βλ. Παράρτημα 9, όπου περιέχεται το μουσικό κείμενο των τραγουδιών.

	Στοιχεία διαφοροποίησης <i>Η Νήσος Χίος</i>	Στοιχεία διαφοροποίησης <i>Ελληνικές δημοτικές μελωδίες της νήσου Χίου</i>
A l'arrivée de la mariée (Kini)	<ul style="list-style-type: none"> • Το μέτρο 1 ξεκινά ως ελλειπές, χωρίς να συμπληρώνεται στο τέλος. • Το μέτρο 3 περιλαμβάνει τις εξής αξίες: όγδοο, τέσσερα τριακοστά δεύτερα, όγδοο και παύση ογδού. • Στο μέτρο 5, οι νότες φα και μι γράφονται ως δέκατα έκτα επερρείσεις και η νότα ρε ως μισό. • Το ασθενές μέρος του μέτρου 11 ξεκινά με δέκατο έκτο. 	<ul style="list-style-type: none"> • Στην αρχή του μέτρου 1 προστίθεται μία παύση ογδού. • Το μέτρο 3 περιλαμβάνει τις εξής αξίες: παρεστιγμένο όγδοο, τέσσερα τριακοστά δεύτερα, όγδοο και παύση δεκάτου έκτου. • Στο μέτρο 5, οι νότες φα και μι γράφονται ως δέκατα έκτα και η νότα ρε ως τέταρτο παρεστιγμένο. • Το ασθενές μέρος του μέτρου 11 ξεκινά με όγδοο.
Au réveil de la mariée (Avgònima)	<ul style="list-style-type: none"> • Τέσσερεις υφέσεις στον οπλισμό και φα η καταληκτική νότα. • Στο ασθενές μέρος του μέτρου 31 έχουμε δύο όγδοα. 	<ul style="list-style-type: none"> • Δύο υφέσεις στον οπλισμό και σολ η καταληκτική νότα • Στο ασθενές μέρος του μέτρου 31 έχουμε παρεστιγμένο όγδοο και δέκατο έκτο.

	Στοιχεία διαφοροποίησης <i>Η Νήσος Χίος</i>	Στοιχεία διαφοροποίησης <i>Ελληνικές δημοτικές μελωδίες της νήσου Χίου</i>
Air de moisson (Pyrghi)	<ul style="list-style-type: none"> • Στο μέτρο 14 λείπει η στιγμή από το τέταρτο, με αποτέλεσμα να μην αντιστοιχούν οι αξίες σε μέτρο τεσσάρων τετάρτων. • Η τελευταία νότα του μέτρου 16 είναι ρε. • Η τελευταία νότα του μέτρου 28 αναγράφεται ως μισό με αποτέλεσμα να μην αντιστοιχούν οι αξίες σε μέτρο τριών τετάρτων. • Στο μέτρο 42 υπάρχει το εξής ρυθμικό σχήμα: τέταρτο παρεστιγμένο, επέρρειση τεσσάρων δεκάτων έκτων, δύο όγδοα, και δύο τέταρτα, η οποία όμως δεν αντιστοιχεί σε μέτρο τεσσάρων τετάρτων. 	<ul style="list-style-type: none"> • Στο μέτρο 14 το πρώτο τέταρτο αναγράφεται ως παρεστιγμένο. • Η τελευταία νότα του μέτρου 16 είναι μι. • Το μέτρο 23 αποτελεί σύμπτυξη των μέτρων 23 και 24 της εκδοχής της Νήσου Χίου. • Η τελευταία νότα του μέτρου 28 αναγράφεται ως τέταρτο. • Το μέτρο 41 αντιστοιχεί στο μέτρο 42 της εκδοχής της Νήσου Χίου. Στη θέση του τετάρτου παρεστιγμένου υπάρχει τέταρτο, ενώ στη θέση των δύο ογδών, όγδοο παρεστιγμένο και δέκατο έκτο. • Το μέτρο 42 συμπληρώνει χρονικά το αρχικό ελλειπές.
Air de sarclage (Pyrghi)	<ul style="list-style-type: none"> • Στο μέτρο 1 το τρίτο ρε γράφεται με αναίρεση. • Στο μέτρο 6 έχουμε τέσσερα τριακοστά δεύτερα. • Στο μέτρο 11 έχουμε τρίηχο δεκάτων έκτων. • Στο μέτρο 15 το δεύτερο ρε γράφεται με αναίρεση. 	<ul style="list-style-type: none"> • Στο μέτρο 1 το τρίτο ρε γράφεται χωρίς αναίρεση. • Στο μέτρο 6 έχουμε τέσσερα δέκατα έκτα. • Στο μέτρο 11 έχουμε τρίηχο ογδών. • Στο μέτρο 15 το δεύτερο ρε γράφεται χωρίς αναίρεση.

	Στοιχεία διαφοροποίησης <i>Η Νήσος Χίος</i>	Στοιχεία διαφοροποίησης <i>Ελληνικές δημοτικές μελωδίες της νήσου Χίου</i>
Air de moisson (Volisso)	<ul style="list-style-type: none"> • Το μέτρο 1 είναι ελλειπές και περιέχει ένα όγδοο. 	<ul style="list-style-type: none"> • Το μέτρο 1 περιέχει μία παύση τετάρτου, μία παύση ογδού και ένα όγδοο.
Air de la meule à main (Pityos)	<ul style="list-style-type: none"> • Το μέτρο 1 είναι ελλειπές και περιέχει ένα τέταρτο. • Στο μέτρο 3 το πρώτο σολ αναγράφεται με δίσση, παρόλο που υπάρχει στον οπλισμό. 	<ul style="list-style-type: none"> • Το μέτρο 1 περιέχει παύση παρεστιγμένου μισού και ένα τέταρτο. • Στο μέτρο 3 το πρώτο σολ αναγράφεται χωρίς δίσση.
Air de danse (Amàdes)	<ul style="list-style-type: none"> • Μία δίσση στον οπλισμό και καταληκτική νότα σολ. • Το μέτρο 1 είναι ελλειπές και περιέχει ένα όγδοο. • Το ρυθμικό σχήμα που υπάρχει στα μέτρα 14 και 15 είναι ένα τέταρτο και δύο όγδοα. 	<ul style="list-style-type: none"> • Τρεις υφέσεις στον οπλισμό και καταληκτική νότα μι. • Στο μέτρο 1 έχει προστεθεί μία παύση παρεστιγμένου τετάρτου. • Το μέτρο 14 αποτελεί σύμπτυξη των μέτρων 14-15 της εκδοχής της Νήσου Χίου. Εδώ υπάρχει το ρυθμικό σχήμα ένα όγδοο, δύο δέκατα έκτα, ένα όγδοο, δύο δέκατα έκτα, μαζί με την ένδειξη «Accélérez le mouvt»⁵⁵³.
Air de danse (Volisso)	<ul style="list-style-type: none"> • Στο μέτρο 10 υπάρχει ένα όγδοο, μία παύση ογδού και μία παύση τετάρτου. • Το μέτρο 11 περιέχει μόνο μία παύση μισού. 	<ul style="list-style-type: none"> • Στο μέτρο 10 υπάρχει ένα μισό. • Το μέτρο 11 αποτελεί σύμπτυξη των μέτρων 11 και 12 της εκδοχής της Νήσου Χίου.

⁵⁵³ «Αυξήστε την κίνηση-ταχύτητα».

	Στοιχεία διαφοροποίησης <i>Η Νήσος Χίος</i>	Στοιχεία διαφοροποίησης <i>Ελληνικές δημοτικές μελωδίες της νήσου Χίου</i>
Chanson d'Arétou (Anávatos)	• Στο τελευταίο μέτρο έχουμε παύση ογδού, παύση τετάρτου και παύση μισού.	• Στο τελευταίο μέτρο έχουμε παύση τετάρτου, παύση ογδού, παύση τετάρτου, παύση ογδού.
Chanson (Volisso)	• Στο μέτρο 12 το σολ γράφεται με αναίρεση, παρόλο που δεν είναι απαραίτητη.	• Στο μέτρο 12 το σολ γράφεται χωρίς αναίρεση.
Sérénade (Pyrghi)	• Το μέτρο 1 είναι ελλειπές.	• Στο μέτρο 1 προστίθεται μία παύση ογδού.

3.3.5. *Méodies populaires grecques de l'île de Chio*

Έχοντας πάρει μία μικρή ιδέα για το περιεχόμενο της συλλογής *Ελληνικές δημοτικές μελωδίες της νήσου Χίου* μέσα από τη σύγκριση ενός μέρους του με το *Μουσικό Παράρτημα της Νήσου Χίου*, θα προχωρήσουμε στη συνέχεια σε μία πιο αναλυτική εξέτασή της.

Οι *Ελληνικές δημοτικές μελωδίες της νήσου Χίου* κυκλοφόρησαν το 1903, την ίδια χρονιά που εκδόθηκε η *Νήσος Χίος*. Λόγω της βελτιωμένης εκδοχής των μελωδιών που περιλαμβάνονται και στο *Παράρτημα της Νήσου Χίου*, υπάρχει πιθανότητα οι *Ελληνικές δημοτικές μελωδίες* να αποτελούν έργο κατά τι μεταγενέστερο της *Νήσου Χίου*. Ο Pernot συμπεριέλαβε στις *Ελληνικές δημοτικές μελωδίες της νήσου Χίου* όλα τα τραγούδια και τους οργανικούς σκοπούς που ηχογράφησε κατά τη διάρκεια της αποστολής του στη Χίο, καταγεγραμμένα σε δυτικοευρωπαϊκή σημειογραφία από τον Paul Le Flem⁵⁵⁴. Η συλλογή χωρίζεται σε δύο μέρη. Το πρώτο αποτελείται από ένα εκτενές εισαγωγικό σημείωμα υπό την μορφή αναφοράς προς τον Υπουργό Παιδείας και Πολιτισμού της Γαλλίας, ενώ το δεύτερο, που είναι και το κύριο σώμα του συγγράμματος, περιέχει 114 δημοτικές μελωδίες.

⁵⁵⁴ Για τον Paul Le Flem, βλ. προηγούμενως, σελ. 118, υποσημείωση 499.

Το εισαγωγικό σημείωμα φέρει τον τίτλο «Rapport sur une mission scientifique en Turquie»⁵⁵⁵ και περιέχει τα συμπεράσματα και τις εμπειρίες του Pernot από την επιστημονική αποστολή του στη Χίο. Όπως πληροφορούμαστε μέσα από το κείμενό του, η αποστολή του στη Χίο πραγματοποιήθηκε κατά τους θερινούς μήνες των ετών 1898 και 1899 και αποτελούσε έρευνα με γλωσσολογικό υπόβαθρο. Το υλικό που περισυνέλεξε ο Pernot κατά τη διάρκειά της αφορούσε κυρίως τη συγγραφή μίας μελέτης διαλεκτολογίας. Εντούτοις, σημαντικά μέρη του υλικού του περιέχονται στα συγγράμματά του *Η Νήσος Χίος* και *Ελληνικές δημοτικές μελωδίες της νήσου Χίου*.

Στη συνέχεια της αφήγησής του, ο Pernot περιγράφει τη μέθοδο ηχογράφησης των τραγουδιών της συλλογής του, παραθέτοντας αρκετές τεχνικές λεπτομέρειες για τον φωνόγραφο και τους κύλινδρους που χρησιμοποίησε προκειμένου να καταγράψει τις μελωδίες της συλλογής του⁵⁵⁶. Θα πρέπει ωστόσο να γνωρίζουμε ότι, παρά την ανθεκτικότητά τους στις φυσικές συνθήκες, οι κύλινδροι εξαφανίστηκαν μετά το τέλος του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου⁵⁵⁷. Προκειμένου να επιτύχει όσο το δυνατόν μεγαλύτερη ακρίβεια στην απόδοση των τραγουδιών, ο Pernot ομολογεί ότι χρησιμοποίησε κάποια «τεχνάσματα» για να κατανικήσει την φυσική δειλία των τραγουδιστών, όπως η ηχογράφησή τους εν αγνοία τους⁵⁵⁸ και η δημιουργία ομάδων-χορωδιών «με φωνές διαφορετικής συχνότητας»⁵⁵⁹. Σε συναισθηματικό επίπεδο, αναφέρει ότι συνάντησε ιδιαίτερα μεγάλη δυσκολία στο να καταγράψει μοιρολόγια από γυναίκες, επειδή πάντοτε συνοδεύονταν από πραγματικές εκδηλώσεις πένθους, «από δάκρυα και αληθινό πόνο»⁵⁶⁰.

Ο Pernot αξιολόγησε τη μέθοδο συλλογής δημοτικών τραγουδιών που εφάρμοσε ως ιδιαίτερα πλεονεκτική, διότι εναρμονιζόταν απόλυτα με τις απόψεις του περί τραγουδιού:

⁵⁵⁵* Αναφορά επί μίας επιστημονικής αποστολής στην Τουρκία». Όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως, την εποχή που πραγματοποιήθηκε το ταξίδι του Pernot στην Χίο, αλλά και όταν δημοσιεύθηκε αυτό το βιβλίο, η Χίος δεν είχε ακόμη ενσωματωθεί στο ελληνικό κράτος.

⁵⁵⁶ Hubert Pernot-Paul Le Flem, *Méodies populaires grecques de l'île de Chio*, ό.π., σελ. 5-6.

⁵⁵⁷ Hubert Pernot-Paul Le Flem, *Δημοτικές μελωδίες από τη Χίο, Νέα γραφή απλουστευμένη και διορθωμένη υπό Μάρκου Φ. Δραγούμη*, Φίλοι Μουσικού Λαογραφικού Αρχείου Μέλπως Μερλιέ, Αθήνα, 2006, σελ. 9: «Οι κέρνιοι κύλινδροι πάνω στους οποίους χαράχθηκαν οι Χιώτικες ηχογραφήσεις του Pernot, φυλάγονταν ως τα τέλη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου στην έδρα της Νεοελληνικής Φιλολογίας στο Πανεπιστήμιο της Σορβόνης. Σήμερα αγνοείται η τύχη τους».

⁵⁵⁸ Hubert Pernot-Paul Le Flem, *Méodies populaires grecques de l'île de Chio*, ό.π., σελ. 6.

⁵⁵⁹ ό.π.: «[...] l'emploi des chœurs, avec voix de timbres variés».

⁵⁶⁰ ό.π. ό.π., σελ. 8: «[...] je me permets d'attirer votre attention, Monsieur le Ministre, sur les mirologues que contient ce recueil. On a la plus grande peine à obtenir ces airs funèbres, car ils sont toujours accompagnés de larmes et de douleur réelle».

[...] το τραγούδι με το που θα ειπωθεί, θα παραμείνει ένα τεκμήριο αναλλοίωτο στο χρόνο, στο οποίο θα μπορούμε να ανατρέχουμε στη συνέχεια, όσες φορές και αν το κρίνουμε απαραίτητο [...]⁵⁶¹.

Επιπλέον, χάρη στην ακρίβεια που εξασφάλιζε ο φωνόγραφος, θεωρούσε ότι δεν ήταν απαραίτητο να είναι κανείς επαγγελματίας μουσικός προκειμένου να ασχοληθεί με τη συλλογή τραγουδιών.

Ο Pernot υποστηρίζει τη χρησιμότητα της συλλογής του, αναφέροντας ότι ύστερα από τα συγγράμματα του Bourgault-Ducoudray⁵⁶², δεν δημοσιεύθηκε στη Γαλλία ανάλογη εργασία για την ελληνική δημοτική μουσική και ότι στην Ελλάδα δεν είχε δοθεί η απαιτούμενη σημασία σε αυτό τον τομέα:

Οι μελωδίες που έχουν εκδοθεί μέχρι στιγμής είτε προορίζονται για τα μέλη της καλής κοινωνίας και περιέχουν διορθώσεις και συνοδεία πιάνου, είτε είναι καταγεγραμμένες σε λειτουργική [βυζαντινή] σημειογραφία, και κατά συνέπεια είναι δύσκολα προσβάσιμες στο μεγαλύτερο μέρος των Ευρωπαίων μουσικών⁵⁶³.

Ωστόσο, ο Pernot δείχνει να ευελπιστεί ότι το Ωδείο Αθηνών, μέσα από την εκπαίδευση που παρέχει, θα συμβάλλει θετικά στη μελέτη της ελληνικής δημοτικής μουσικής:

Εδώ και αρκετό καιρό, υπάρχει στην Αθήνα ένα Ωδείο που εκπαιδεύει, όπως φαίνεται, καλούς μαθητές. Δεν θα βγει από αυτό άραγε κάποια μέρα ένας Έλληνας που θα αφιερωθεί στη μελέτη των τραγουδιών της χώρας του; Αυτό θα ήταν μια ωραία ενασχόληση⁵⁶⁴.

Σε ότι αφορά τις ελλείψεις και τα λάθη που περιέχονται στη συλλογή του, ο Pernot υποστηρίζει ότι οφείλονται στην έλλειψη μουσικών γνώσεων από την πλευρά του και ότι δεν δημιουργούν εμπόδια στον να αποτελέσει πηγή πληροφοριών για όσους επιθυμούν να μελετήσουν την ελληνική δημοτική μουσική⁵⁶⁵.

Χωρίς να ισχυρίζεται ότι έχει καλύψει ολοκληρωτικά την καταγραφή των μελωδιών της Χίου, ο Pernot πιστεύει ότι οι μελωδίες της συλλογής του αποτελούν ένα αρκετά αντιπροσωπευτικό δείγμα της μουσικής των ανθρώπων της Χίου. Η διάκριση μεταξύ δημοτικής και αστικής μουσικής τοποθετείται στη διαφορετική χρήση ενός

⁵⁶¹ ό.π., σελ. 7.

⁵⁶² ό.π.: «En ce qui concerne la Grèce moderne, aucun travail n'a été publié en France, dans cet ordre d'idées, depuis ceux de M. Bourgault-Ducoudray». [«Σε ότι αφορά τη σύγχρονη Ελλάδα, καμία εργασία δεν έχει δημοσιευθεί στη Γαλλία προς την κατεύθυνση αυτή, ύστερα από αυτές του κ. Bourgault-Ducoudray».]

⁵⁶³ Hubert Pernot-Paul Le Flem, *Mélodies populaires de l'île de Chio*, ό.π., σελ. 7.

⁵⁶⁴ ό.π., σελ.

⁵⁶⁵ ό.π., σελ. 8.

τραγουδιού⁵⁶⁶, καθώς οι αστικές μελωδίες προσδιορίζονται ως μελωδίες χωρίς πρακτική χρησιμότητα σε δραστηριότητες της καθημερινής ζωής:

Μερικές από αυτές⁵⁶⁷ [...] έχουν μεταφερθεί από τη Σμύρνη ή από τις γειτονικές πόλεις [...]. Τις μελωδίες αυτές θα τις αναγνωρίσει κανείς χωρίς κόπο, τόσο λόγω της χρήσης τους, όσο και λόγω της εκτέλεσής τους: η αρχαιότητα ενός τραγουδιού χωρίς χρήση είναι εξαιρετικά αμφίβολη [...]⁵⁶⁸.

Αντίθετα, τα δημοτικά τραγούδια θεωρούνται από τον Pernot ότι έχουν ρίζες στην αρχαιότητα, επειδή είναι στενά συνυφασμένα με δραστηριότητες της καθημερινής ζωής:

Ένα [...] τραγούδι του αργαλειού, ένα νανούρισμα, μια οποιαδήποτε μελωδία που τραγουδιέται αποκλειστικά από γυναίκες ανήκουν σίγουρα σε μία πολύ παλαιότερη εποχή. Τα τραγούδια αυτά είναι εξαιρετικά απίθανο να έχουν εισαχθεί, η αρχαιότητα της προέλευσής τους είναι σε όλους γνωστή και η μόδα δεν τα επηρεάζει⁵⁶⁹.

Ως γλωσσολόγος, ο Pernot συσχετίζει την εξέλιξη της ελληνικής μουσικής με αυτήν της ελληνικής γλώσσας και προβληματίζεται για το αν διακόπηκε η πορεία της ελληνικής μουσικής από την αρχαιότητα μέχρι και την εποχή του:

Πρέπει [...] να πάρουμε κατά γράμμα τα λόγια του Ολυμπιοδώρου, [...] ότι στην εποχή του (6^{ος} αιώνας) υπήρχαν μεν ακόμη κάποιες πραγματείες σχετικές με τη μουσική, αλλά ότι δεν απέμενε κανένα ίχνος της ίδιας της μουσικής, και με αφορμή αυτά να αποδεχτούμε την έναρξη μιας νέας δημιουργικής φάσης; Ή [...] έχουμε να κάνουμε με μία διαρκή ανάπτυξη⁵⁷⁰;

Οι απόψεις του Bourgault-Ducoudray για την ελληνική μουσική έρχονται να στηρίξουν το συγκεκριμένο προβληματισμό του Pernot⁵⁷¹. Η σχέση ανάμεσα στις κλίμακες της αρχαίας ελληνικής μουσικής και σε αυτές των σύγχρονων ελληνικών δημοτικών τραγουδιών, όπως αναδεικνύεται μέσα από τα συγγράμματα του Bourgault-Ducoudray, χρησιμοποιείται από τον Pernot για να ενισχύσει την άποψη περί ιστορικής συνέχειας της μουσικής των Ελλήνων. Αλλά και με βάση την προσωπική του έρευνα, ο Pernot τάσσεται υπέρ της διατήρησης σημαντικών στοιχείων της αρχαιοελληνικής μουσικής στη δημοτική μουσική των Ελλήνων:

⁵⁶⁶ Για διάκριση αστικού-δημοτικού τραγουδιού, βλ. προηγουμένως, σελ. 56-59.

⁵⁶⁷ τις μελωδίες.

⁵⁶⁸ Hubert Pernot-Paul Le Flem, *Mélodies populaires grecques de l'île de Chio*, ό.π., σελ. 8.

⁵⁶⁹ ό.π.

⁵⁷⁰ ό.π.

⁵⁷¹ ό.π.: «Un fait est maintenant établi grâce aux études de M. Bourgault-Ducoudray: la plupart de ces airs modernes sont construits d'après les principes des gammes antiques». [«Ένα γεγονός έχει σήμερα τεκμηριωθεί χάρη στις μελέτες του κ. M. Bourgault-Ducoudray: οι περισσότερες από αυτές τις σύγχρονες μελωδίες είναι δομημένες σύμφωνα με τις αρχές των αρχαίων κλιμάκων»].]

[...] μοιάζει εξωπραγματική η ολική εξαφάνιση της αρχαίας ελληνικής μουσικής: σε έναν τόπο όπου ο πυρήνας της γλώσσας και των παραδόσεων παρέμεινε αναλλοίωτος, δεν μπορεί παρά να συνέβη το ίδιο και με την μουσική του παράδοση⁵⁷².

Το παράδειγμα που παραθέτει για να στηρίξει αυτή την άποψή του προέρχεται από τον Πλούταρχο, ο οποίος διασώζει τα λόγια ενός τραγουδιού για το άλεσμα των δημητριακών με χερόμυλο. Ο Pernot συνάντησε αντίστοιχο τραγούδι μεταξύ των δημοτικών τραγουδιών της Χίου με την ίδια ακριβώς χρήση. Συγκρίνοντας τα δύο τραγούδια, εντοπίζει σημαντικές ομοιότητες ως προς το περιεχόμενό τους, καταλήγοντας στο συμπέρασμα ότι όπως παρέμεινε η συνήθεια του αλέσματος και το κοινό περιεχόμενο των τραγουδιών, έτσι θα μπορούσε να έχει παραμείνει και η μουσική τους:

Υπό τέτοιες συνθήκες, δεν είναι καθόλου παρακινδυνευμένο να υποθέσουμε ότι και η μελωδία αποτελεί ένα από τα κατάλοιπα της αρχαιότητας⁵⁷³.

Η αποδοχή από τον Pernot της ιστορικής συνέχειας του ελληνικού πολιτισμού, και κατ' επέκταση της ελληνικής μουσικής, δεν αποκλείει την ύπαρξη ξένων επιρροών. Έχοντας ως σημείο αναφοράς το παράδειγμα της γλώσσας, ο Pernot θεωρεί βέβαιο ότι και η μουσική υπέστη σημαντικές εξωτερικές επιρροές, αναγνωρίζοντας ως περισσότερο κυρίαρχες τις τουρκικές. Οι ιταλικές επιρροές κρίνονται ως ελάχιστα αντιληπτές, λόγω της αισθητής διαφοράς που εντοπίζεται από τον Pernot μεταξύ ελληνικής δημοτικής και ιταλικής μουσικής⁵⁷⁴. Τα συμπεράσματα του Pernot για τις επιδράσεις που έχει δεχτεί η ελληνική δημοτική μουσική δείχνουν να σχετίζονται σε μεγάλο βαθμό με τον γεωγραφικό χώρο όπου πραγματοποίησε την έρευνά του, καθώς η γενικότερη ιστορία της Χίου, καθώς και η γεωγραφική της θέση δικαιολογούν την ύπαρξη περισσότερων τουρκικών επιδράσεων στην παραδοσιακή μουσική της, και λιγότερων ιταλικών⁵⁷⁵.

Εναποθέτοντας στους μουσικούς την περεταίρω μελέτη των εξωτερικών επιδράσεων στην ελληνική δημοτική μουσική, ο Pernot έχει την πεποίθηση ότι η μελέτη της ελληνικής δημοτικής μουσικής παράδοσης γίνεται με πιο ουσιαστικό τρόπο, χρησιμοποιώντας ως ερευνητική μέθοδο την επιτόπια έρευνα:

⁵⁷² ό.π., σελ. 9.

⁵⁷³ Hubert Pernot-Paul Le Flem, *Mélodies populaires grecques de l'île de Chio*, ό.π., σελ. 9.

⁵⁷⁴ ό.π.

⁵⁷⁵ Η Χίος βρέθηκε υπό την κατοχή των Γενουατών κατά τα χρόνια 1346-1566. Στην κυριαρχία των Τούρκων πέρασε από το 1566 μέχρι και το 1912.

[...] δεν θα μπορέσουμε να διασαφίσουμε, ούτε και να αυξήσουμε τις γνώσεις μας για την ιστορία της ελληνικής δημοτικής μουσικής συλλέγοντας μελωδίες που τραγουδούν οι άνθρωποι στις μεγάλες πόλεις⁵⁷⁶.

Αν και τα λεγόμενα του Pernot μπορούν να ακουστούν ως υπαινιγμός για το έργο του Bourgaault-Ducoudray, το διαφορετικό υπόβαθρο των Bourgaault-Ducoudray και Pernot και η χρονική διαφορά μεταξύ των δύο αποστολών είχαν ως αποτέλεσμα και τη χρήση διαφορετικής ερευνητικής μεθοδολογίας. Ο Pernot, έχοντας ως δεδομένο την επιτυχία της εργασίας του, θεωρούσε εφικτή τη διενέργεια αντίστοιχων ερευνών για την ελληνική δημοτική μουσική και σε άλλες περιοχές⁵⁷⁷, αποδίδοντας ιδιαίτερη σημασία στη συγκριτική μελέτη μεταξύ των αποτελεσμάτων των ερευνών. Εντοπίζοντας τον κίνδυνο να εξαφανιστούν αρκετά στοιχεία των διαλέκτων και της δημοτικής μουσικής των Ελλήνων, ο Pernot έκρινε ότι αυτού του είδους οι ερευνητικές εργασίες έπρεπε να πραγματοποιηθούν άμεσα⁵⁷⁸.

Η αναφορά του Pernot για την επιστημονική αποστολή του στη Χίο κλείνει με την παράθεση λεπτομερειών σχετικά με το περιεχόμενο της συλλογής του. Προσδιορίζοντας τη μορφή των τραγουδιών, αναφέρει ότι πρόκειται για δίστιχα ή σειρές διστίχων που δεν συνδέονται πάντοτε νοηματικά μεταξύ τους και μπορούν να εφαρμοστούν κάθε φορά στην ίδια μελωδία. Στη συλλογή συγκαταλέγονται επίσης τραγούδια, όπου το κείμενο παραμένει σταθερό και καταλαμβάνει μεγαλύτερη έκταση απ' ό,τι στα δίστιχα. Ο Pernot δηλώνει ότι δεν φιλοδοξεί να φέρει στο φως ανέκδοτα τραγούδια:

[...] έχουν περισυλλεγεί στην Ελλάδα τόσα τραγούδια μέχρι σήμερα, που είναι δύσκολο να εντοπιστούν κάποια που να παραμένουν άγνωστα⁵⁷⁹.

Η ενότητα λόγου και μουσικής στο επίπεδο της δημοτικής μουσικής παράδοσης απασχολεί σημαντικά τον Pernot:

[...] έχουμε συμφέρον να μην ξεχωρίσουμε τους στίχους από τη μουσική που τους συνοδεύει. [...] Καθώς μεταδίδεται ταυτόχρονα από γενιά σε γενιά η μουσική και τα λόγια αυτών των τραγουδιών, είναι φανερό ότι τόσο η μουσική, όσο και τα λόγια είναι εξίσου σημαντικά από την άποψη της κριτικής⁵⁸⁰.

Όπως φαίνεται από τα γραφόμενά του στη συνέχεια, ο Pernot επιθυμούσε να συμπεριλάβει στην έρευνά του την κινηματογράφηση των χορών της Χίου. Επειδή

⁵⁷⁶ Hubert Pernot-Paul Le Flem, *Mélodies populaires grecques de l'île de Chio*, ό.π., σελ. 10.

⁵⁷⁷ ό.π.

⁵⁷⁸ ό.π.

⁵⁷⁹ ό.π.

⁵⁸⁰ ό.π.

όμως έκρινε ότι θα τον έθετε σημαντικά εκτός του θέματος της αποστολής του, πίστευε ότι άξιζε να πραγματοποιηθεί από άλλο πρόσωπο.

Το δεύτερο μέρος των *Ελληνικών δημοτικών μελωδιών της νήσου Χίου* αποτελεί το κατεξοχήν σώμα του έργου, στο οποίο περιέχεται το μουσικό κείμενο του υλικού που ηχογράφησε ο Pernot. Και αυτό με τη σειρά του, χωρίζεται σε δύο μέρη. Το πρώτο μέρος αποτελείται από χορευτικούς σκοπούς, οργανικούς, που εκτελούνται με βιολί⁵⁸¹, και φωνητικούς. Το δεύτερο μέρος αποτελείται αμιγώς από τραγούδια, τα οποία κατατάσσονται στις εξής κατηγορίες:

1. Τραγούδια της βάφτισης.
2. Νανουρίσματα.
3. Τραγούδια του γάμου.
4. Μοιρολόγια ή πένθιμα τραγούδια.
5. Τραγούδια του χερόμυλου⁵⁸².
6. Τραγούδια του αργαλειού.
7. Τραγούδια της Πρωτοχρονιάς (κάλαντα).
8. Τραγούδι του ξεχορταριάσματος.
9. Τραγούδι του Μαΐου.
10. Τραγούδια του θερισμού.
11. Τραγούδι των μαστιχόδεντρων.
12. Sérénades (ερωτικά τραγούδια).
13. Διάφορα τραγούδια.

Σε κάθε τραγούδι αναγράφεται το πρόσωπο από το οποίο το συνέλεξε, διευκρινίζοντας πάντοτε το φύλο και την ηλικία του. Αυτό που παρατηρούμε είναι ότι το κείμενο των μελωδιών αναγράφεται αποκλειστικά με ελληνικούς χαρακτήρες κάτω από τους αντίστοιχους φθόγγους, ενώ στο τέλος του μουσικού κειμένου βρίσκονται ολοκληρωμένα τα λόγια του τραγουδιού, επίσης στα ελληνικά.

Αναφορικά με την ποιότητα της μεταγραφής του ηχητικού υλικού από τον Paul Le Flem υπάρχουν σημαντικές ενστάσεις από αρκετούς μετέπειτα ερευνητές. Ο Bruno Bossis παρατηρεί ότι το επίπεδο των μεταγραφών του Paul Le Flem δεν είναι αντάξιο της ερευνητικής εργασίας του Pernot:

⁵⁸¹ Διευκρίνιση που δίνεται από τον Pernot: «Ces airs ont été exécutés devant le phonographe par un violoniste de la ville, dont le métier était de faire danser aux jours de fête». [«Αυτοί οι σκοποί εκτελέστηκαν μπροστά στον φωνόγραφο από έναν βιολιστή της πόλης, η δουλειά του οποίου ήταν να παίζει στους χορούς που γίνονταν τις γιορτινές μέρες»].

⁵⁸² Πβ. σελ. 9 και Hubert Pernot, *En pays turc-L'île de Chio*, ό.π., σελ 241.

Ενώ το ηχητικό υλικό των ηχογραφήσεων του Περνό είναι μία πηγή ακριβής και εύκολη στη χρήση της, οι μεταγραφές τους από τον Paul Le Flem [...] είναι γεμάτες από ανακρίβειες που διαφοροποιούν σημαντικά την ηχητική μαρτυρία από τη γραπτή της αποτύπωση⁵⁸³.

Ο Μάρκος Δραγούμης, ο οποίος ασχολήθηκε με την διόρθωση και επανέκδοση των *Ελληνικών Δημοτικών Μελωδιών της Χίου*, αναφέρει ότι ο Samuel Baud Bonv ήταν εκείνος που πρώτος αμφισβήτησε μερικές από τις καταγραφές του Le Flem, ως προς το αν απεικόνιζαν σωστά την δημοτική μελωδία στην οποία αναφέρονταν. Ωστόσο, ο Μ. Δραγούμης δεν είναι τόσο επικριτικός απέναντι στις καταγραφές του Le Flem:

[...] επειδή έβλεπα πολλά σωστά μέσα στη συλλογή, και ότι τα λάθη δεν ήταν από εκείνα που δεν επιδέχονταν διόρθωση, αποφάσισα γύρω στο 1990 να αντιγράψω μία μία και τις 114 μελωδίες, και στα σημεία που εύρισκα λάθη (με ειδοποιούσε γι' αυτά η πείρα που απέκτησα από την πολύχρονη τριβή μου με τη δημοτική μουσική), να τα διορθώνω⁵⁸⁴.

Τα μεγαλύτερα λάθη του Paul Le Flem σχετίζονται, σύμφωνα με τον Μάρκο Δραγούμη, με τη «μετρική διαίρεση των καταγραφών»⁵⁸⁵, γεγονός που δικαιολογείται από την άγνοια του Γάλλου συνθέτη σε θέματα νεοελληνικής ρυθμικής και στιχουργικής. Μέσα από τα βιογραφικά στοιχεία του Paul Le Flem⁵⁸⁶, προκύπτει ότι δεν είχε επισκεφθεί ποτέ την Ελλάδα, ούτε και γνώριζε την ιδιαίτερη μουσική της παράδοση. Αυτό το γεγονός δικαιολογεί τις όποιες παραλείψεις και λάθη από πλευράς του στην απόδοση των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών.

⁵⁸³ Bruno Bossis, «Sources populaires et composition, L'exemple des mélodies grecques de Bourgault-Ducoudray et Ravel», ό.π., σελ. 232-233.

⁵⁸⁴ Hubert Pernot-Paul Le Flem, *Δημοτικές μελωδίες από τη Χίο, Νέα γραφή απλουστευμένη και διορθωμένη υπό Μάρκου Φ. Δραγούμη*, Φίλοι Μουσικού Λαογραφικού Αρχείου Μέλπωσ Μερλιέ, Αθήνα, 2006, σελ. 9-10.

⁵⁸⁵ ό.π.

⁵⁸⁶ Βλ. υποσημείωση 499.

4. ΟΙ ΕΠΙΔΡΑΣΕΙΣ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΩΝ ΤΡΙΩΝ ΕΡΕΥΝΗΤΩΝ ΣΤΑ ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΜΟΥΣΙΚΑ ΠΡΑΓΜΑΤΑ

Έχοντας πλέον εξετάσει το σχετικό με την ελληνική μουσική έργο των Bourgault-Ducoudray, Emmanuel και Pernot, θα ασχοληθούμε στο σημείο αυτό με τις επιδράσεις που είχε στα ελληνικά μουσικά πράγματα. Ως «ελληνικά μουσικά πράγματα» εννοούνται όλα τα στοιχεία εκείνα που αφορούσαν τη σχέση των Ελλήνων με τη μουσική, και κυρίως τις συζητήσεις που είχαν προκύψει στα τέλη του 19^{ου} αιώνα και τις αρχές του 20^{ου} αναφορικά με τη φύση, την ταυτότητα και την αξία της ελληνικής μουσικής, βυζαντινής, δημοτικής και έντεχνης. Τις περισσότερες φορές οι συζητήσεις αυτές υπέκρυπταν μία βαθύτερη αναζήτηση της ίδιας της ταυτότητας των Ελλήνων της εποχής.

Μία ακόμη μορφή επίδρασης των Bourgault-Ducoudray και Pernot θα μπορούσε να χαρακτηριστεί και η χρησιμοποίηση μελωδιών, προερχόμενων από τις συλλογές τους, σε έργα Ελλήνων συνθετών, όπως ο Καλομοίρης, ο Σαμάρας και ο Πετρίδης.

4.1. Οι επιδράσεις του Bourgault-Ducoudray

Το πρόσωπο του Bourgault-Ducoudray αποτέλεσε σε πολλές περιπτώσεις «σημείο αναφοράς» για τα μουσικά πράγματα στην Ελλάδα κατά τις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Για τους Έλληνες της εποχής ο Bourgault-Ducoudray υπήρξε εκείνος που ανέδειξε σε ευρωπαϊκό επίπεδο τον ιδιαίτερο μουσικό τους πολιτισμό, αλλά ταυτόχρονα και κάποιος που λόγω καταγωγής δεν μπόρεσε να κατανοήσει τις ιδιαίτερες αποχρώσεις του. Αυτή η ιδιαίτερη στάση απέναντι στον Bourgault-Ducoudray διαμορφώνεται σταδιακά και σχετίζεται κατά κάποιο τρόπο με τις ιδεολογικές ανακατατάξεις που πραγματοποιούνται στην Ελλάδα κατά την εποχή εκείνη.

Τον Ιανουάριο του 1875, σχεδόν μόλις ο Bourgault-Ducoudray έφθασε στην Αθήνα, η εφημερίδα *Αιών*⁵⁸⁷ δημοσίευσε ένα κείμενο όπου περιγράφονταν οι ιδιότητες και τα επιτεύγματά του. Η προσδοκία ανάδειξης της ελληνικής μουσικής, δημοτικής και εκκλησιαστικής, σε επίπεδο αντάξιο της δυτικοευρωπαϊκής είναι κυρίαρχη σε αυτό το άρθρο, όπου δίνεται και ιδιαίτερη έμφαση στη γαλλική καταγωγή του Bourgault-

⁵⁸⁷ Βλ. Παράρτημα 10.

Ducoudray. Φαίνεται ότι υπήρχε στην ατμόσφαιρα μία «αγωνία» για το κατά πόσον θα αναδειχθεί και να γίνει καθολικά αποδεκτή η αξία του ελληνικού πολιτισμού, σε τέτοιο βαθμό που ο Bourgault-Ducoudray να φαντάζει ως ο «Μεσσίας» της ελληνικής μουσικής.

Θα πρέπει επίσης να αναφερθεί ότι τα κείμενά του Bourgault-Ducoudray για την ελληνική μουσική έγιναν γνωστά στην Ελλάδα, καθώς αρκετοί Έλληνες λόγιοι κατείχαν την γαλλική γλώσσα. Κάποια από αυτά δημοσιεύθηκαν μεταφρασμένα στο περιοδικό *Μουσική* της Κωνσταντινούπολης⁵⁸⁸ μετά από το 1910. Με τον τρόπο αυτό, πολλοί Έλληνες μουσικοί ή απλά φιλόμουσοι είχαν τη δυνατότητα να ανατρέξουν σε αυτά άλλοτε για να τεκμηριώσουν τις δικές τους απόψεις, και άλλοτε για να αμφισβητήσουν την αξία και τη χρησιμότητα των κειμένων του Bourgault-Ducoudray για την ελληνική μουσική.

Μελετώντας τις εξελίξεις στην ελληνική μουσική κατά το διάστημα τέλη 19^{ου} αιώνα-αρχές 20^{ου}, εντοπίζουμε τα εξής σημεία αναφοράς: το «μουσικόν ζήτημα», τις προσπάθειες ανάδειξης και διαφύλαξης του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού, και τη δημιουργία εθνικής σχολής. Σε όλα αυτά τα διαφορετικά ζητήματα είναι φανερή η παρουσία του Bourgault-Ducoudray ως σημείου αναφοράς, γεγονός που θα εξετάσουμε περισσότερο αναλυτικά στη συνέχεια.

4.1.1. Το «μουσικόν ζήτημα» και ο Bourgault-Ducoudray

Όπως ήδη γνωρίζουμε, κατά τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα, επικρατεί μία έντονη διαμάχη μεταξύ των εισηγητών της τετραφωνικής επεξεργασίας των εκκλησιαστικών ύμνων και των υποστηρικτών της μονοφωνικής μουσικής στον χώρο της ελληνικής ορθόδοξης εκκλησίας⁵⁸⁹. Το ζήτημα παραλληλίζεται από τον Γεώργιο Παχτίκο⁵⁹⁰ με

⁵⁸⁸ Συγκεκριμένα, δημοσιεύτηκε απόσπασμα από τις *Études sur la musique ecclésiastique grecque* υπό τον τίτλο «Περὶ τῆς ἐν Ἀνατολῇ μουσικῆς μεταρρυθμίσεως», στα τεύχη 7 και 8 (Ιουλίου και Αυγούστου του 1912), ενώ η *Conférence sur la modalité dans la musique grecque* δημοσιεύθηκε ολόκληρη σε τρεις συνέχειες, υπό τον τίτλο «Διάλεξις περὶ τῶν ἐν τῇ ἑλληνικῇ μουσικῇ ἡχῶν» στα τεύχη 19-20, 21-22 και 23 (Ιουλίου-Αυγούστου, Σεπτεμβρίου-Οκτωβρίου και Νοεμβρίου 1913).

⁵⁸⁹ Βλ. προηγουμένως, «2.2. Προσπάθειες εισαγωγῆς της πολυφωνίας στην ελληνική εκκλησιαστική μουσική», σελ. 26-28.

⁵⁹⁰ Γ. Δ. Παχτίκος, «Ἡ ἑλληνικὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ καὶ ἡ ἁρμονικὴ πολυφωνία», *Εκκλησιαστικὴ Αλήθεια*, 5 Ιουλίου 1902, Κωνσταντινούπολη, σελ. 278.

αυτό της μεταφράσεως των Ευαγγελίων, ζήτημα παρεμφερούς φύσεως, που είχε κατά την ίδια περίπου εποχή αναταράξει την ελληνική κοινωνία⁵⁹¹.

Το ενδιαφέρον στην περίπτωση μας είναι ότι και οι δύο «αντίπαλες» πλευρές καταφεύγουν στο όνομα, και όχι πάντοτε στο κείμενο, του Bourgault-Ducoudray προκειμένου να στηρίξουν τις αντικρουόμενες απόψεις τους. Αν και για τους υποστηρικτές της τετραφωνίας ήταν αναμενόμενη μία τέτοια στάση, δεδομένων των όσων είχε εισηγηθεί ο Bourgault-Ducoudray περί της εφαρμογής μεταρρυθμίσεων στην ελληνική εκκλησιαστική μουσική⁵⁹², μοιάζει παράδοξη η θετική αναφορά στον Bourgault-Ducoudray από όσους ήταν αυστηρά προσκολλημένοι στη μονοφωνική εκδοχή του βυζαντινού μέλους.

Με ποιον όμως τρόπο βασίζονται οι αντίπαλοι της τετραφωνίας στις απόψεις του Bourgault-Ducoudray; Μελετώντας συνολικά τις πηγές μας (κείμενα και δημοσιεύματα των τελών του 19^{ου} αιώνα-αρχών 20^{ου}) αντιληφθήκαμε ότι η αρχή αυτής της παρανόησης βρίσκεται στο έργο του Γεωργίου Παπαδόπουλου *Συμβολαί εις την ιστορίαν τῆς παρ' ἡμῖν ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς καὶ οἱ ἀπὸ τῶν ἀποστολικῶν χρόνων ἄχρι τῶν ἡμερῶν ἡμῶν ἀκμάσαντες ἐπιφανέστεροι μελωδοὶ, ὕμνογράφοι, μουσικοὶ καὶ μουσικολόγοι*⁵⁹³.

Το έργο κυκλοφόρησε το 1890. Πρόκειται για μία αναλυτική ιστορία της ελληνικής εκκλησιαστικής μουσικής, για τη συγγραφή της οποίας χρησιμοποιήθηκε βιβλιογραφία γενικού μουσικού περιεχομένου. Η βιβλιογραφία αυτή περιελάμβανε έργα όπως η *Histoire générale de la Musique*⁵⁹⁴ του François Joseph Fétis, το *Dictionnaire de la Musique*⁵⁹⁵ του Jean Jacques Rousseau, το *Éléments de la musique*⁵⁹⁶ του Εγκυκλοπαιδιστή Jean Le Rond d' Alembert, καθώς και πολλά άλλα ξενόγλωσσα κείμενα. Στη βιβλιογραφία συγκαταλέγονται επίσης τρία από τα συγγράμματα του Bourgault-Ducoudray για την ελληνική μουσική: οι *Études sur la musique ecclésiastique grecque*, οι *Mélodies populaires de Grèce* [sic] και η [Conférence sur la] *Mondalité* [sic] *dans la musique grecque*. Το γεγονός αυτό δείχνει

⁵⁹¹ Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τα «Ευαγγελικά» και το «μουσικόν ζήτημα» βλ. Καίτη Ρωμανού, *Εθνικῆς Μουσικῆς Περιήγησις*, ό.π., Τόμος 1^{ος}, σελ. 31-95 («Η ανακίνηση του μουσικού ζητήματος»).

⁵⁹² Βλ. προηγουμένως, σελ. 69-75.

⁵⁹³ Γεώργιος Παπαδόπουλος, *Συμβολαί εις την ιστορίαν τῆς παρ' ἡμῖν ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς καὶ οἱ ἀπὸ τῶν ἀποστολικῶν χρόνων ἄχρι τῶν ἡμερῶν ἡμῶν ἀκμάσαντες ἐπιφανέστεροι μελωδοὶ, ὕμνογράφοι, μουσικοὶ καὶ μουσικολόγοι*, Κουσουλίνου&Αθανασιάδου, Αθήνα, 1890 [Ανατύπωση από: Κουλτούρα, Αθήνα, 1970].

⁵⁹⁴ *Γενική ιστορία της Μουσικής.

⁵⁹⁵ *Λεξικό της Μουσικής.

⁵⁹⁶ *Στοιχεία της μουσικής.

μία διάθεση να ερμηνευθεί το φαινόμενο της μουσικής και από την πλευρά της ευρωπαϊκής διάνοησης και με τον τρόπο αυτό να αποκτήσει το σύγγραμμα μεγαλύτερη ευρύτητα. Σε κάποιο σημείο, θέλοντας να αποδείξει ότι η ελληνική εκκλησιαστική μουσική κατάγεται απευθείας από την αρχαία ελληνική και δεν έχει σχέση με την ασιατική-τουρκική, ο Γεώργιος Παπαδόπουλος αναφέρει τον Bourgault-Ducoudray ως «υπερασπιστή» της ελληνικότητάς της:

Ὁ ἔξοχος γάλλος μουσικὸς Ducoudray [sic] δογματίζει «Ἡ νῦν ἐκκλησιαστικὴ τῶν Ἑλλήνων μουσικὴ εἶναι ἀναμφηρίστως ἀπόρροια τῆς τῶν ἀρχαίων, μεθ' ὅσα καὶ ἄν ξενότροπα εἰς αὐτὴν παρεισέφρησαν, καὶ ὅτι τὸ ἐν πολλαπλοῖς τρόποις τῆς ἑλληνικῆς μουσικῆς ἡδυμελὲς καὶ ἰδιοφυὲς δὲν δύναται νὰ ἐκφρασθῇ ὑπὸ τῆς εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς, δύο μόνον ἤχους ἐχούσης, ἤγουν, τὴν τῆς τρίτης μείζονος καὶ τὴν τρίτης ἐλάσσονος»⁵⁹⁷.

Το απόσπασμα αυτό, επειδή βρίσκεται εντός εισαγωγικών, δίνει την εντύπωση ότι αποτελεί παράθεμα από κείμενο του Bourgault-Ducoudray. Έχοντας όμως ανατρέξει στα σχετικά συγγράμματα του Bourgault-Ducoudray, δεν βρήκαμε σε κανένα από αυτά τη συγκεκριμένη φράση, έτσι όπως παρατίθεται από τον Γεώργιο Παπαδόπουλο. Για το λόγο αυτό, ο τρόπος με τον οποίο προέκυψε παραμένει αντικείμενο υποθέσεων, τις οποίες θα προσπαθήσουμε να επεξεργαστούμε στη συνέχεια, προκειμένου να φτάσουμε στην περισσότερο πιστευτή εκδοχή των γεγονότων.

Ανατρέχοντας σε κείμενα προγενέστερα των *Συμβολών*, στα οποία παραπέμπει ο Γ. Παπαδόπουλος, παρατηρούμε μία τάση αναγωγής του Bourgault-Ducoudray σε υποστηρικτή της βυζαντινής μουσικής παράδοσης. Πιο συγκεκριμένα, σε ανοικτή επιστολή του Νικολάου Δαμαλά, καθηγητή της Θεολογίας στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, προς την εφημερίδα *Παλιγγενεσία* της 25^{ης} Φεβρουαρίου του 1888, υπό τον τίτλο «Ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ», υποστηρίζονται ο καθαρά εθνικός χαρακτήρας της και η σπουδαιότητά της, ενώ γίνεται αναφορά στον Bourgault-Ducoudray ως πρόσωπο που αναγνώρισε την αξία της:

[...] καὶ διάσημοι Εὐρωπαῖοι μουσικοὶ ὡς ὁ Γάλλος Bourgault-Ducoudray ἀνεγνώρισαν, ὡς διασωσάσης ἐν ταῖς μελωδίαις αὐτῆς πολλοὺς διατονικοὺς τρόπους τῶν ἀρχαίων⁵⁹⁸.

⁵⁹⁷ Γεώργιος Παπαδόπουλος, *ό.π.*, σελ. 287.

⁵⁹⁸ Βλ. Παράρτημα 11.

Στο ίδιο πνεύμα κινήθηκε ο ιεροψάλτης και διευθυντής του εκκλησιαστικού χορού του ναού της Αγίας Ειρήνης των Αθηνών, Νικόλαος Κανακάκης, ο οποίος, επικρίνοντας την τετράφωνη *Οκτώηχο* του Ιωάννη Σακελλαρίδη, επιχείρησε να αποδείξει ότι, σε αντίθεση με όσα γράφει ο Σακελλαρίδης, η *Οκτώηχος* δεν έχει καμία απολύτως σχέση με τις υποδείξεις του Bourgault-Ducoudray για την ελληνική εκκλησιαστική μουσική⁵⁹⁹.

Για τους Δαμαλά και Κανακάκη, η ελληνική μουσική φαίνεται ότι είναι μία και αδιαίρετη: αρχαία, βυζαντινή και δημοτική. Επιπλέον, είναι μάλλον απίθανο να είχαν μελετήσει σε βάθος το έργο του Bourgault-Ducoudray, πέρα από την *Conférence sur la modalité dans la musique grecque*, στην οποία αναφέρονται και οι δύο. Επομένως, όταν ο Bourgault-Ducoudray συνιστά τη διαφύλαξη των κλιμάκων της ελληνικής δημοτικής μουσικής, αναγνωρίζοντάς τις ως εκφραστικά πλουσιότερες των δυτικοευρωπαϊκών και ως συνέχεια της ελληνικής μουσικής ανά τους αιώνες, αυτοί αντιλαμβάνονται ότι ισχύει το ίδιο και για τη βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική, γι' αυτό και θεωρούν ότι δεν πρέπει να εφαρμοσθεί καμία αλλαγή σε αυτήν.

Η παρανόηση αυτή φαίνεται να παρέσυρε και τον Γεώργιο Παπαδόπουλο και, όπως αποκαλύπτουν τα κείμενά του, να τον οδήγησε στην κατάταξη του Bourgault-Ducoudray μεταξύ των υποστηρικτών της μονοφωνικής εκκλησιαστικής μουσικής. Αυτό όμως που παρουσιάζει ακόμα περισσότερο ενδιαφέρον, είναι το γεγονός ότι το απόσπασμα του βιβλίου του Παπαδόπουλου, όπου αναφέρεται ο Bourgault-Ducoudray ως υποστηρικτής της βυζαντινής μουσικής παράδοσης, χρησιμοποιήθηκε μεταγενέστερα ως αυτούσια άποψη του Bourgault-Ducoudray και ως επιχείρημα ενάντια στην τετράφωνη εναρμόνιση των βυζαντινών εκκλησιαστικών ύμνων.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής τη τάσης αποτελεί η περιγραφή μιας διάλεξης για τα ελληνικά έθιμα, που έδωσε στο Παρίσι ο Bourgault-Ducoudray και που δημοσιεύθηκε στην *Φόρμιγγα* της 1^{ης} Φεβρουαρίου του 1902. Η περιγραφή κλείνει με την παράθεση του συγκεκριμένου αποσπάσματος, χωρίς να αναφέρεται ότι αντλείται από το σύγγραμμα του Γ. Παπαδόπουλου:

[...] εὐλογον νομίζομεν νὰ παραθέσωμεν ἑνταῦθα καὶ τὴν γνώμην τοῦ σοφοῦ τούτου ἀνδρὸς περὶ τῆς ἐκκλησιαστικῆς ἡμῶν μουσικῆς [...] ὅτι «Ἡ νῦν ἐκκλησιαστικὴ τῶν Ἑλλήνων μουσικὴ εἶναι ἀναμφηρίστως ἀπόρροια τῆς τῶν ἀρχαίων μεθ' ὅσα καὶ ἂν ξενότροπα εἰς αὐτὴν παρεισέφησαν, καὶ ὅτι τὸ ἐν πολλαπλοῖς τρόποις τῆς ἐλληνικῆς

⁵⁹⁹ Νικολάου Κανακάκη, «Περὶ Ἑλληνικῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς», *Νέα Εφημερίς*, 14 Οκτωβρίου 1888, σελ. 3-4. Για όλα όσα αναφέρει ο Κανακάκης σχετικά με τον Bourgault-Ducoudray, βλ. Παράρτημα 12.

μουσικῆς ἡδυμελὲς καὶ ἰδιοφυὲς δὲν δύναται νὰ ἐκφρασθῇ ὑπὸ τῆς εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς, δύο μόνον ἤχους ἐχούσης, ἤγουν, τὴν τῆς τρίτης μείζονος καὶ τὴν τρίτης ἐλάσσονος⁶⁰⁰.

Ἡ πιο χαρακτηριστικὴ ὁμως περίπτωση εἶναι ἡ πολυσέλιδη πραγματεία τοῦ ιερομονάχου Ἀθανασίου Βήττου Δανιηλίδη με τίτλο «Ἡ Βυζαντινὴ μουσικὴ ἐν ἀμύνη» ποῦ δημοσιεύεται καὶ αὐτὴ στὴν ἀθηναϊκὴ *Φόρμιγγα* σε δεκαπέντε συνολικά συνέχειες. Το ἐνδιαφέρον εἶναι ὅτι σε πέντε ἀπὸ αὐτές, ὁ Δανιηλίδης ἀναφέρεται στὴ γνῶμη τοῦ Bourgault-Ducoudray γιὰ τὴν ἐλληνικὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ, παραθέτοντας αὐτοῦσιο τὸ συγκεκριμένο ἀπόσπασμα τῶν *Συμβολῶν*. Χαρακτηριστικά, στὸ τεύχος τῆς 15^{ης} καὶ 29^{ης} Φεβρουαρίου τοῦ 1908 γράφει τα εξής:

[...] ἡ ἱερὰ ἡμῶν μουσικὴ, [...], δὲν ἀπέθανεν ἀλλὰ ζῇ ἡβῶσα, ὡς μαρτυρεῖ καὶ ὁ κράτιστος μουσικὸς Γάλλος κ. Ducoudray [sic] λέγων: «Ἡ νῦν τῶν Ἑλλήνων μουσικὴ εἶναι ἀναμφιρήστως ἀπόρροια τῆς τῶν ἀρχαίων μεθ' ὅσα καὶ ἂν ἐπὶ τῇ ὑποθέσει ξενότροπα παρεισέφρυσαν ἐν αὐτῇ»⁶⁰¹.

Σε ἐπόμενο τεύχος τῆς ἰδίας χρονιάς, ὁ Ἀθανάσιος Βήττου Δανιηλίδης παραθέτει πάλι μέρος αὐτοῦ τοῦ ἀποσπάσματος, στα πλαίσια τῆς πραγματείας του:

Ἀλλὰ καὶ αὐτὸς ὁ ἑξοχος τῆς Γαλλίας μουσικὸς κ. Ducoudray δογματίζει ὅτι «τὸ ἐν πολλαπλοῖς τρόποις τῆς Ἑλληνικῆς Μουσικῆς ἡδυμελὲς καὶ ἰδιοφυὲς δὲν δύναται νὰ ἐκφρασθῇ ὑπὸ τῆς Εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς, δύο μόνον ἤχους ἐχούσης»⁶⁰².

Σε ἄλλη πάλι συνέχεια τοῦ κειμένου του, ὅπου παρατίθεται τὸ ἴδιο ἀπόσπασμα τῶν *Συμβολῶν*, ὁ Δανιηλίδης παραπέμπει στὸ σύγγραμμα τοῦ Γεωργίου Παπαδόπουλου:

Εἶδαμεν δὲ ὅτι [...] καὶ ὁ κ. Δεκουδραί [sic] δογματίζει ὅτι, «τὸ ἐν πολλαπλοῖς τρόποις τῆς Ἑλληνικῆς Μουσικῆς ἡδυμελὲς καὶ ἰδιοφυὲς δὲν δύναται νὰ ἐκφρασθῇ ὑπὸ τῆς Εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς, δύο μόνον ἤχους ἐχούσης» (Γ. Παπαδοπούλου, *Συμβολαί εἰς τὴν Μουσικὴν ἱστορίαν*, σελ. 287)⁶⁰³.

Ἡ ἐπανάληψη τοῦ ἰδίου ἀποσπάσματος τῶν *Συμβολῶν* γίνεται ἐπίσης στὴ δημοσιευμένη συνέχεια τοῦ φύλλου τῆς 15^{ης} καὶ 30^{ης} Νοεμβρίου τοῦ 1909:

Διότι κατὰ τὸν ἑξοχὸν Γάλλον Μουσικόν κ. Decoudray [sic] «Τὸ ἐν πολλαπλοῖς τρόποις τῆς Ἑλληνικῆς Μουσικῆς ἡδυμελὲς καὶ ἰδιοφυὲς δὲν δύναται νὰ ἐκφρασθῇ ὑπὸ τῆς Εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς, δύο μόνον ἤχους ἐχούσης»⁶⁰⁴.

⁶⁰⁰ «Μουσικὴ Κίνησις», *Φόρμιγγς*, Περίοδος Α', Ἔτος Α', Αριθ. 9, 1 Φεβρουαρίου 1902, σελ. 4.

⁶⁰¹ Ἀθανάσιος Βήττου Δανιηλίδης, «Ἡ Βυζαντινὴ μουσικὴ ἐν ἀμύνη», *Φόρμιγγς*, Περίοδος Β', Ἔτος Γ', Αριθμός 21-22, 15 καὶ 29 Φεβρουαρίου 1908, σελ. 2.

⁶⁰² ὁ.π., Αριθμός 1-2, 15 καὶ 30 Ἀπριλίου 1908 σελ. 6.

⁶⁰³ ὁ.π., ἔτος Ε' (Ζ'), Αριθμός 3-4, 15 καὶ 31 Μαΐου 1909, σελ. 5.

⁶⁰⁴ ὁ.π., Αριθμός 15-16, 15 καὶ 30 Νοεμβρίου 1909, σελ. 7.

Πανομοιότυπη επανάληψή του γίνεται και στο φύλλο της *Φόρμιγγος* της 15^{ης} και 31^{ης} Ιανουαρίου του 1910, όπου παρατίθεται για τελευταία φορά:

[...] καί κατά τόν Γάλλον κ. Decoudray [sic], «τὸ ἐν πολλαπλοῖς τρόποις τῆς Ἑλληνικῆς Μουσικῆς ἡδυμελὲς καὶ ἰδιοφυὲς δὲν δύναται νὰ ἐκφρασθῇ ὑπὸ τῆς Εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς, δύο μόνον ἤχους ἐχούσης»⁶⁰⁵.

Αυτό όμως που είναι περισσότερο από όλα άξιο προσοχής στην περίπτωση αυτή είναι το γεγονός ότι ο Δανιηλίδης φτάνει στο σημείο να αμφισβητεί τις αυθεντικές απόψεις του Bourgault-Ducoudray, προβάλλοντας αντίστοιχα ως γνήσιες απόψεις του το χλιοεπαναλαμβανόμενο απόσπασμα των *Συμβολών* του Γ. Παπαδόπουλου:

Ποῦ εἰσὶ τόρα [sic], αἱ ρεκλάμαι τοῦ σοφοῦ Γάλλου Ducoudray [...] λέγοντος: «Αἱ πρόοδοι τῆς πολυφωνίας ἐπιτρέπουσι σήμερον τὴν ἐφαρμογὴν ἁρμονίας εἰς πάσας τὰς ἀρχαίας κλίμακας ... χωρὶς ὅμως ν' ἀλλοιώσῃ αὐτὰς»⁶⁰⁶, ἐνῶ ὁ αὐτὸς ἀλλαχοῦ δογματίζει, ὅτι ... «Τὸ ἐν πολλαπλοῖς τρόποις τῆς Ἑλληνικῆς Μουσικῆς ἡδυμελὲς καὶ ἰδιοφυὲς δὲν δύναται νὰ ἐκφρασθῇ ὑπὸ τῆς Εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς, δύο μόνον ἤχους ἐχούσης, ἤγουν τὴν τῆς τρίτης μείζονος καὶ τὴν τῆς τρίτης ἐλάσσονος;» (Γ. Παπαδόπουλος *συμβολ.* εἰς τὴν Μουσικ. ἱστορίαν σελ. 287)⁶⁰⁷.

Στο σημείο, όπου ο Δανιηλίδης παραθέτει εντός εισαγωγικών τις απόψεις του Bourgault-Ducoudray περί εφαρμογῆς της πολυφωνίας, δίνει ως υποσημείωση τη σελίδα 303 του φύλλου αρ. 30 της εφημερίδας *Εκκλησιαστική Αλήθεια*. Στην πραγματικότητα, το συγκεκριμένο παράθεμα προέρχεται από το φύλλο αρ. 29 της *Εκκλησιαστικής Αλήθειας* και αποτελεί μέρος της πραγματείας του Γεωργίου Παχτίκου με τίτλο «Ἡ ἑλληνικὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ καὶ ἡ ἁρμονικὴ πολυφωνία», η οποία δημοσιεύθηκε σε συνέχειες στην εφημερίδα [Τόμος 26, 1902].

Τα όσα αναφέρονται σε αυτό το απόσπασμα από τον Παχτίκο αποτελούν αυθεντικές απόψεις του Bourgault-Ducoudray, καθώς προέρχονται από το κείμενο της *Conférence sur la modalité dans la musique grecque*⁶⁰⁸. Ωστόσο, ο Δανιηλίδης

⁶⁰⁵ ό.π., Αριθμός 19-20, 15 και 31 Ιανουαρίου 1910, σελ. 4-6.

⁶⁰⁶ Ο συγγραφέας δίνει στο σημείο αυτό ως υποσημείωση: «Εκκλησιαστική Αλήθεια, ἀριθ. 30, σελ. 303».

⁶⁰⁷ «Ἡ Βυζαντινὴ μουσικὴ ἐν ἀμύνη», *Φόρμιγγ*, Περίοδος Β', ἔτος Ε' (Ζ'), Αριθμός 3-4, 15 και 31 Μαΐου 1909, σελ. 4.

⁶⁰⁸ Βλ. *Εκκλησιαστικὴ Αλήθεια*, Ἔτος ΚΒ', 1902, Τόμος 26, σελ. 302-303: «Περὶ τοῦ ζητήματος τούτου ἰδοὺ τί γράφει καὶ ὁ σοφὸς καθηγητὴς τοῦ Ὑδείου τῶν Παρισίων κ. Ducoudray, ὁ εἰδικῶς ἐγκύψας περὶ τὴν μελέτην τῆς καθ' ἡμᾶς ἐκκλησιαστικῆς καὶ δημώδους μουσικῆς. «Δέν πρόκειται ἐνταῦθα νὰ ἐπαναληφθῇ ὅ,τι ἤδη ἀτελεσφόρως ἐπεχείρησαν Εὐρωπαῖοι τινες μουσικοὶ. Ἐφαρμόσαντες οὗτοι εἰς τὰς ἑλληνικὰς μελωδίας ἁρμονίαν ἁρμόζουσα μόνον εἰς τὸν **μεῖζονα** καὶ **ἐλάσσονα τρόπον** κατέστρεψαν ἐν αὐταῖς τὸν **ιδιάζοντα** ἐκφραστικὸν χαρακτήρα τὸν συμφυῆ εἰς ιδιότητος αἰτίνες οὐδὲν ἔχουσι τὸ ἀντίστοιχον ἐν τῇ νεωτέρᾳ μουσικῇ. **Αἱ πρόοδοι τῆς πολυφωνίας ἐπιτρέπουσι σήμερον τὴν ἐφαρμογὴν ἁρμονίας εἰς πάσας τὰς ἀρχαίας κλίμακας, ἥτις ἐνισχύει τὴν ἐκφρασιν αὐτῶν,**

αρνείται να διασταυρώσει τα όσα αναφέρονται στο κείμενο της *Εκκλησιαστικής Αλήθειας* με τα αυθεντικά κείμενα του Bourgault-Ducoudray και επιμένει σταθερά στην αρχική του άποψη, περιοριζόμενος σε μία ρητορική ερώτηση και σε ένα αυθαίρετο συμπέρασμα:

Ποία τῶν θεωριῶν τούτων τοῦ σοφοῦ Ducoudray, τυγχάνει ἡ ὀρθή; ἡ σημειωθεῖσα ὑπὸ τοῦ κ. Παπαδοπούλου ἢ ἡ προτεινομένη ὑπὸ τῶν ἡμετέρων ἀντιμόλων; ἡμεῖς νομίζομεν, ὅτι ἡ ὑπὸ τοῦ κ. Παπαδοπούλου ἐστὶν ἡ ὀρθότερα διότι συμβαδίζει μὲ τὴν φύσιν τῆς ἀληθείας⁶⁰⁹.

Αν και σε μικρότερο βαθμό, η παρανόηση των απόψεων και των θέσεων του Bourgault-Ducoudray είναι φανερή και στο άρθρο του Χρήστου Αποστολίδη⁶¹⁰ με τίτλο «Βυζαντινὴ καὶ τετράφωνος μουσικὴ». Σε κάποιο σημείο του άρθρου διαπιστώνεται μία εννοιολογική ταύτιση μονοφωνίας-διαστηματικού πλούτου και δημοτικού τραγουδιού-εκκλησιαστικής μουσικής, στη βάση της οποίας οι απόψεις του Bourgault-Ducoudray λειτουργούν υπέρ της διατήρησης της μονοφωνίας. Αν και αρχικά δεν αναφέρεται το όνομά του, είναι πολύ πιθανόν οι απόψεις του «σπουδαίου Ευρωπαίου μουσικού» να αποτελούν μία κατά το δοκούν ερμηνεία των όσων διατύπωσε ο Bourgault-Ducoudray στα κείμενά του:

Ἀλλὰ πρὸς τί ἡ ἐν τοῖς ναοῖς ἡμῶν εἰσαγωγή τῆς ἁρμονίας ταύτης, ἥτις κατὰ σπουδαῖον τινα Εὐρωπαῖον μουσικὸν ἐξευρέθη, ἵνα καλύπτῃ τὴν πτωχείαν τῶν Εὐρωπαϊκῶν κλιμάκων καὶ ἥτις διὰ τοῦ ἀλαλαγμοῦ της θὰ κατέπνιγε τὴν ἔννοιαν τοῦ σήμερον συγκινητικώτερον καὶ πειστικώτερον ἐκφερομένου ἱεροῦ λόγου⁶¹¹;

Το όνομα του Bourgault-Ducoudray παρατίθεται στο τέλος του άρθρου, όπου η ελληνική εκκλησιαστική μουσική χαρακτηρίζεται

[...] τὸ «μὴ ἐλάχιστον» τοῦτο, κατὰ τὸν Γάλλον μουσουργὸν κ. Ducoudray, μέρος τῆς πατρικῆς ἡμῶν κληρονομίας [...] ⁶¹².

Όμως ο Bourgault-Ducoudray δεν αποδίδει αυτόν το χαρακτηρισμό στην ελληνική εκκλησιαστική μουσική, αλλά στα δημοτικά τραγούδια⁶¹³.

χωρὶς ὅμως νὰ ἀλλοιώσῃ αὐτὰς. Πρὸς τοῦτο ἀρκεῖ, ἵνα τὰ συνοδεύοντα ἁρμονικὰ μέρη συντεθῶσι ἐν τῇ αὐτῇ καὶ ἡ ἀρχικὴ μελωδία κλίμακῃ.

Πβ. *Conférence sur la modalité dans la musique grecque*, ό.π., σελ. 47: «La polyphonie est assez bien outillée de nos jours pour qu'on puisse renforcer l'expression d'une mélodie, quelle qu'elle soit, par une harmonie appropriée à son caractère modal». [Στις μέρες μας η πολυφωνία είναι αρκετά εξελιγμένη ώστε να μπορούμε να ενισχύσουμε τον εκφραστικό χαρακτήρα μιας μελωδίας, όποια κι αν είναι αυτή, μέσω μιας αρμονίας η οποία να ταιριάζει στον τροπικό της χαρακτήρα.]

⁶⁰⁹ ό.π.

⁶¹⁰ Ο Χρήστος Αποστολίδης δημοσίευσε τραγούδια της Κύπρου εναρμονισμένα από τον Δ. Λαυράγκα.

⁶¹¹ Χρήστος Αποστολίδης, «Βυζαντινὴ καὶ τετράφωνος μουσικὴ», *Φόρμιγξ*, Περίοδος Β' - Έτος Β', Αριθμός 17-18, 15-31 Δεκεμβρίου 1906, σελ. 6.

⁶¹² Χρήστος Αποστολίδης, ό.π.

Παράλληλα με όσους γνωρίζουν τον Bourgault-Ducoudray μέσω του Γεωργίου Παπαδόπουλου και τον κατατάσσουν στους αυστηρούς υποστηρικτές της μονοφωνικής εκκλησιαστικής μουσικής, υπάρχουν και εκείνοι που, πλησιάζοντας περισσότερο στην ουσία των κειμένων του, κρατούν επιφυλακτική στάση απέναντι στις απόψεις του.

Έτσι σε άρθρο της *Φόρμιγγος* με τίτλο «Μουσικολογικά-Περὶ τῆς ἀρχαίας Ἑλληνικῆς μουσικῆς κατ' ἀντιπαράθεσιν πρὸς τὴν νεωτέραν Εὐρωπαϊκὴν ὑπὸ τὴν ἔποσιν τῆς τέχνης καὶ τοῦ πλούτου αὐτῶν», ο Νικόλαος Παγανάς θεωρεῖ ὅτι ἡ πρόταση του Bourgault-Ducoudray για σύζευξη του δυτικού και του ανατολικού μουσικού πολιτισμού υποκρύπτει μία προσπάθεια ἑνώσεως των δύο εκκλησιαστικών μουσικών παραδόσεων, υποκινούμενη ἀπὸ τὴν Δυτικὴ-Ρωμαιοκαθολικὴ Ἐκκλησία:

[...] καὶ ἤδη αὕτη αὕτη ἡ Δυτικὴ Ἐκκλησία διὰ πολλῶν καὶ πολυποικίλων μέσων διὰ πολλῶν καὶ διαφόρων παραινενικῶν λόγων ἀπαιτεῖ, ἂν οὐχὶ τὴν ὀλοσχερῇ παραδοχὴν τοῦλάχιστον τὴν ἑνωσὶν τῶν δύο τούτων μελωδιῶν, ὡς ὁ Γάλλος μουσικὸς Δουκουδραὶ λέγει καὶ φρονεῖ ὅτι ἐκ τῆς ἑνώσεως ταύτης θὰ παραχθῇ νέον σύστημα, ὅπερ νὰ ὠφελήσῃ Ἀνατολὴν καὶ Δύσιν⁶¹⁴;

Ο Παγανάς δεν κατατάσσει τον Bourgault-Ducoudray μεταξύ των υπερασπιστῶν τῆς ἐλληνικῆς εκκλησιαστικῆς μουσικῆς, ἐπειδὴ πιστεύει ὅτι οἱ ἀπόψεις του για τὴν ἑνωσὴ δυτικού καὶ ανατολικού μουσικού πολιτισμοῦ θὰ λειτουργήσουν υπέρ τῆς Ρωμαιοκαθολικῆς Ἐκκλησίας:

Καὶ ἀφοῦ ἐπιμόνως [...] ἀπαιτεῖ τὴν ἑνωσὶν τῶν δύο μελωδιῶν διατὶ καὶ ἐπιμόνως ἀπαιτεῖ, ὡς ἀποφαίνεται ὁ κ. Δουκουδραὶ, ἵνα ἡ πολύφωνος κατέχῃ τὰ πρωτεῖα ἐν τῇ ἑνώσει ταύτῃ χωρὶς νὰ ὑποδείξῃ τοῦλάχιστον, ἂν αὕτη, διὰ τῶν περισσοτέρων τῆς μονοφώνου πλεονεκτημάτων τῆς, δέον νὰ ἔχῃ ταῦτα; Ἀλλὰ καὶ εἰς τοῦτο οὐδεὶς πρέπει νὰ ἀπορῇ διότι τὸ πρωτεῖον εἰς πᾶσαν ἑνωσὶν τυγχάνει κληρονομικὸν δικαίωμα, φαίνεται, τῆς Δυτικῆς Ἐκκλησίας⁶¹⁵.

⁶¹³ Πβ. L.A. Bourgault-Ducoudray, *Études sur la musique ecclésiastique grecque*, ὁ.π., σελ. 74: «Il est une autre forme de l'art qui n'est pas le moindre trésor du patrimoine musicale des Hellènes: ce sont les chants populaires.» [«υπάρχει μία ἄλλη μορφή τέχνης που εἶναι ὁ μεγαλύτερος θησαυρὸς τῆς μουσικῆς κληρονομιάς των Ἑλλήνων: εἶναι τὰ δημοτικὰ τραγούδια»]. Για τὴν εκκλησιαστικὴ μουσικὴ γράφει: «Sans procéder directement du génie hellénique, comme les chants populaires, elle est un des éléments dont se compose le patrimoine musical de la Grèce moderne». [«Χωρὶς νὰ προέρχεται ἀπευθείας ἀπὸ τὴν ἐλληνικὴ ευφυΐα, ὅπως τὰ δημοτικὰ τραγούδια, εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ στοιχεῖα ἀπὸ τὰ ὁποῖα ἀποτελεῖται ἡ μουσικὴ παράδοσις τῆς σύγχρονης Ἑλλάδας»]. *Souvenirs d'une mission musicale en Grèce et en Orient*, ὁ.π., σελ. 9.

⁶¹⁴ Ν. Παγανάς, «Μουσικολογικά», *Φόρμιγγος*, Περίοδος Α' - Ἔτος Α', Τεύχος 19-20, 1 καὶ 15 Ἰουλίου 1902, σελ. 5-6.

⁶¹⁵ ὁ.π.

Στο ίδιο πνεύμα, ο Θεμιστοκλής Πολυκράτης εκφράζει και αυτός την επιφύλαξή του για τις καινοτομίες που εισηγείται ο Bourgault-Ducoudray:

Ὁ Ducoudray προτείνει τὴν εἰσαγωγὴν μὲν εἰς τὴν Ἐκκλησίαν τοῦ Ὁργάνου, τὴν διόρθωσιν δὲ τῆς διαίρεσεως τῶν ἡμιτονίων τῆς βυζαντιακῆς μουσικῆς. Καὶ τὸ μὲν πρῶτον εἶνε ἀδύνατον νὰ πραγματοποιηθῇ, [...], τὸ δὲ δεύτερον θὰ εἶνε ὁ τάφος τῆς βυζαντιακῆς μουσικῆς, διότι ὅλη ἡ χάρις αὐτῆς ἔγκειται εἰς τὰ χρωματικά ἡμιτόνια καὶ τὴν ποικιλίαν τῶν τρόπων. Ἀλλ' ἂν ταῦτα ἀφαιρεθῶσι τότε τὶ θὰ μείνῃ⁶¹⁶;

Ὅμως ο Πολυκράτης αναγνωρίζει κάποια αξία στο ἔργο του Bourgault-Ducoudray για τη βυζαντινὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσική:

Ὁ φιλοσοφικότερον περὶ τῆς ἐκκλησιαστικῆς ἡμῶν μουσικῆς ὁμιλήσας καὶ κατὰ ἴδιον ὅλως τύπον ἐναρμονίσας τινὰ ἐκκλησιαστικὰ μέλη εἶνε ὁ γνωστὸς ἡμῖν Ducoudray, οὗ συχνότατα ἐπικαλοῦνται τὰς γνώμας τινὲς τῶν παρ' ἡμῖν⁶¹⁷.

Επιπλέον, σε υποσημείωση που υπάρχει στο κείμενό του, ο Θεμιστοκλής Πολυκράτης αναφέρεται και στην ἐναρμόνιση τῆς Λειτουργίας τοῦ Ἰωάννου τοῦ Χρυσοστόμου ἀπὸ τὸν Bourgault-Ducoudray:

Ἐξεδόθη ἐν Παρισίοις ἐσχάτως καὶ Λειτουργία ἐπὶ βυζαντιακῆς μελωδίας ἐνηρμονισμένη ὑπ' αὐτοῦ διὰ μικτὸν χορὸν ἀνδρῶν καὶ γυναικῶν⁶¹⁸.

Ἡ αξία τοῦ Bourgault-Ducoudray ὡς ἐιδικοῦ σε θέματα ἐλληνικῆς ἐκκλησιαστικῆς καὶ δημοτικῆς μουσικῆς, ἀμφισβητήθηκε ἀνοιχτὰ ἀπὸ τὸν Κωνσταντῖνο Ψάχο. Ἐχοντας μελετήσει τοὺς θεωρητικούς τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς καὶ τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς, ἀλλὰ καὶ τὰ αυθεντικὰ κείμενα τοῦ Bourgault-Ducoudray, ὁ Ψάχος προσπάθησε νὰ ἀναιρέσει μέσα ἀπὸ τὰ γραπτὰ τοῦ ὅσα υποστήριξε ὁ Bourgault-Ducoudray γιὰ τὴν ἐλληνικὴ μουσική. Ἐτσι, στο ἀρθρο τοῦ «Περὶ ἀρμονίας Β-Ἡ ἀρμονία ἐν τῇ σημερινῇ ἐλληνικῇ μουσικῇ ἐκκλησιαστικῇ τε καὶ δημῳδῇ», ἀν καὶ ἀναγνωρίζει ὅτι ὁ Bourgault-Ducoudray ἐξήρε τὴν αξία τῆς ἐλληνικῆς μουσικῆς μέσα ἀπὸ τὰ κείμενά τοῦ, θεωρεῖ ὡστόσο ὅτι δὲν τῆς προσέφερε κάτι οὐσιαστικό:

Ἐν τῇ περὶ Βυζαντινῆς μουσικῆς πραγματεία αὐτοῦ, ἔγραψε μέλη τινὰ, στηριχθεὶς [...] εἰς μόνας τὰς ἀρχικὰς κλίμακας τῶν ἤχων, οὐδαμῶς δὲ κατορθώσας νὰ εἰσδύσῃ εἰς τὸ πνεῦμα τῆς φωνητικῆς καὶ ἀγράφου παραδόσεως, ἥτις κανονίζει τὸ ἰδιαιτέρον

⁶¹⁶ Θεμιστοκλής Πολυκράτης, «Ἡ τετράφωνος μουσικὴ ἐν τῇ ἐκκλησίᾳ», *Φόρμιγξ*, Περίοδος Β', ἔτος ΣΤ' (Η'), Αριθμός 7-8, 15 καὶ 31 Ὀκτωβρίου 1910, σελ. 2.

⁶¹⁷ ο.π.

⁶¹⁸ ὁ.π. ΓΙΑ τὴ Λειτουργία, βλ. προηγουμένως, σελ. 38.

ὕφος τῆς ἡμετέρας μουσικῆς καὶ διακρίνει τοὺς ἤχους ἀπ’ ἀλλήλων καὶ ἀπὸ τῶν ἀπλῶν κλιμάκων⁶¹⁹.

Οἱ απόψεις αὐτές τοῦ Ψάχου βάζουν στο στόχαστρο, ἐκτός ἀπὸ τὸν Bourgaault-Ducoudray, καὶ ὅσους εἰσηγούνται καινοτομίες ἀσπαζόμενοι τὶς θεωρίες τοῦ. Ἐτσι, στο ἴδιο κείμενο υποστηρίζει ὅτι τὰ μικρότερα τοῦ τόνου διαστήματα εἶναι χαρακτηριστικό γνώρισμα τῆς ἐλληνικῆς μουσικῆς ἀπὸ ἀρχαιοτάτων χρόνων, καὶ κατηγορεῖ ὅσους παραγνωρίζουν τὴν σημασία τους. Πιο συγκεκριμένα, στὴν ἐνότητα με τίτλο «Ὁ Δουκουδραὶ καὶ ἡ συνοδεία αὐτοῦ διορθοῦντες τὴν τέχνην καὶ τοὺς ἀρχαίους Ἑλληνας!», ἐκφράζεται με μᾶλλον ἀπαξιωτικό ὕφος γιὰ τὸν Bourgaault-Ducoudray καὶ τοὺς υποστηρικτές του:

Τώρα πιθανὸν ὁ Δουκουδραὶ καὶ ἡ συνοδεία αὐτοῦ νὰ θεωρῶσι ταῦτα ὡς ξέοντα τὰ ὅτα. [...] Ἐπειτα φρονοῦμεν, ὅτι οἱ ἀρχαῖοι Ἑλληνες, οἱ τὰς βάσεις πάσης τέχνης καὶ ἐπιστήμης θέντες, δὲν θὰ ἦσαν δὲ καὶ τόσον ἀνόητοι, καθορίσαντες τὰς μικροτέρας τοῦ ἡμιτονίου διαίρεσεις. Καὶ δὲν θ’ ἀναμένωσι βεβαίως τὸν κ. Δουκουδραὶ καὶ τὴν συνοδείαν αὐτοῦ νὰ τοὺς διορθώσωσιν⁶²⁰.

Ὁ «Δουκουδραὶ καὶ ἡ συνοδεία του» ἐξακολουθοῦν νὰ βρίσκονται στο στόχαστρο τοῦ Κωνσταντίνου Ψάχου καὶ στὴ συνέχεια τῆς ἀφήγησής του. Αναφερόμενος στὶς θεμελιώδεις διαφορὲς ἐλληνικῆς-ευρωπαϊκῆς μουσικῆς, υποστηρίζει ὅτι τὸ χρωματικό καὶ τὸ ἐναρμόνιο γένος αποτελοῦν θεμελιώδεις ὅρους γιὰ τὴν ἐλληνικὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ, παρόλο ποὺ οἱ «αντίπαλοί» του, βασιζόμενοι στὰ κείμενα τοῦ Bourgaault-Ducoudray, ἐπιμένουν νὰ υποστηρίζουν τὸ ἀντίθετο. Γιὰ τὸ λόγο αὐτὸ γίνεται ἰδιαίτερα επικριτικός ἀπέναντί τους:

Ἀλλὰ τὰ τοιαῦτα δὲν ἔχουσι σημασίαν καὶ ὑπόστασιν δι’ ἐκείνους, οἵτινες πλὴν τοῦ Δουκουδραὶ οὐδένα ἄλλον ἀνέγνωσαν. Διότι ὅσοι ἐμελέτησαν σοβαρῶς, δὲν ἐμπαίζουσιν, οὔτε πετῶσιν ὡς ἄχρηστα ὅσα δὲν κατανοοῦσιν, ἀλλὰ ταῦτα ἀκριβῶς μελετῶσι, ταῦτα ἐξονυχίζουσιν, ταῦτα ἐρευνῶσι⁶²¹.

Φαίνεται ὅτι γιὰ τὸν Κωνσταντίνου Ψάχο ἡ ἀποκλειστικὴ ἀναφορὰ στὸν Bourgaault-Ducoudray γιὰ θέματα τῆς ἐλληνικῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς ἀποτελεῖ δείγμα ἐρασιτεχνισμοῦ καὶ ἐλλειπύς πληροφόρησης. Ωστόσο δὲν ἐξετάζει καθόλου τὸ γεγονὸς ὅτι κάποιοι ἀπὸ τοὺς υποστηρικτές τῆς παράδοσης καὶ θεωρητικά «σύμμαχοί» του, χρησιμοποιοῦν τὸ ὄνομα τοῦ Bourgaault-Ducoudray γιὰ νὰ δώσουν

⁶¹⁹ Κωνσταντίνος Ψάχος, «Περὶ ἁρμονίας Β’—Ἡ ἁρμονία ἐν τῇ σημερινῇ ἐλληνικῇ μουσικῇ ἐκκλησιαστικῇ τὲ καὶ δημώδει», *Φόρμιγξ*, Περίοδος Β’, ἔτος Ε’ (Ζ’), Αριθμὸς 23-24, 15 καὶ 31 Μαρτίου 1910, σελ. 5.

⁶²⁰ Κωνσταντίνος Ψάχος, ὁ.π., σελ. 4.

⁶²¹ ὁ.π., σελ. 5.

περισσότερο κύρος στις απόψεις τους περί διαφύλαξης των παραδόσεων της ελληνικής εκκλησιαστικής μουσικής.

4.1.1.1. Η «συνοδεία τοῦ Δουκουδραϊ»

Βασικός εκπρόσωπος του «εξευρωπαϊσμού» της βυζαντινής μουσικής υπήρξε ο συνθέτης Ιωάννης Σακελλαρίδης, ο οποίος αποδεχόταν και υποστήριζε τις μεταρρυθμίσεις που εισηγήθηκε ο Bourgault-Ducoudray. Η συμπίευσή του με τις προτάσεις του Bourgault-Ducoudray είναι ιδιαίτερα εμφανής από τον τρόπο που εισηγείται την κατάργηση του ισοκρατήματος:

Τὸ ἴσον, [...] εἶναι βεβαίως λείψανον τῆς παλαιοτέρας ἁρμονικῆς συμφωνίας. Ἀλλ' ὡς νῦν τελεῖται [...] κάλλιον νὰ λείψῃ, διότι οὐ μόνον οὐδὲν προσθέτει ἀλλὰ δυσареστεῖ καὶ φαίνεται ὡς μία σιδηρᾷ ξύστρα ἡ ὁποία θερίζει τὰ σηκώτια τοῦ ἀκροατοῦ, ὡς παρετήρησε καὶ ὁ Δουκουδρέυ [sic], ὅστις ἀκούσας τοῦτο καὶ ἐν αὐτοῖς τοῖς Πατριαρχείοις, ἔγραψε τάδε [...] ⁶²².

Η μη χρησιμότητα και η κακή αισθητική του ισοκρατήματος που επικαλείται ο Ιωάννης Σακελλαρίδης αποτελούν τα βασικά επιχειρήματα του Bourgault-Ducoudray για την κατάργησή του. Ανατρέχοντας στο κείμενο των *Études sur la musique ecclésiastique grecque*, ο Σακελλαρίδης προσφέρει την τεκμηρίωση των απόψεών του μέσα από την «αυθεντία» του Bourgault-Ducoudray ⁶²³.

Η απόρριψη της πρακτικής του ισοκρατήματος, που βασίζεται στις *Études sur la musique ecclésiastique grecque* του Bourgault-Ducoudray, υποστηρίζεται και από τον γιο του Ιωάννη Σακελλαρίδη, Θεόφραστο. Η *Φόρμιζ* ⁶²⁴ αναφέρει ότι σε

⁶²² Ιωάννης Θ. Σακελλαρίδης, «Ἑλληνικὴ μουσικὴ φιλολογία-Ὅσα εἰς μουσικὴν», *Εθνικὴ Μοῦσα*, Τεύχος 5^ο-6^ο, Ιούλιος-Αύγουστος 1909, σ. 59-62.

⁶²³ Βλ. προηγουμένως, σελ. 68-74 για μεταρρυθμίσεις στο χώρο της εκκλησιαστικής μουσικής. Το πρωτότυπο παράθεμα περί καταργήσεως του ισοκρατήματος έχει ως εξής: «[...] ce monotone, cet insipide, cet impitoyable *ison* qui fait à une mélodie expressive l'effet d'une broche passée à travers au travers d'un corps humain: tout cela cause à l'auditeur une impression aussi desagréable, dans l'ordre des choses esthétiques, que l'est le mal de mer dans l'ordre des choses physiologiques».[L.A. Bourgault-Ducoudray, *Études sur la musique ecclésiastique grecque*, Librairie Hachette et C^{ie}, Παρίσι, 1877, σελ. 5]. Στο άρθρο της *Εθνικῆς Μούσας* παρατίθεται η μετάφρασή του από τον Ιωάννη Σακελλαρίδη: «[...] τὸ μονότονον καὶ ἀνόητον καὶ ἀνηλεές καὶ ἀνοικτίρμον (impitoyable) ἴσον, τὸ ἐμποιοῦν τὴν ἐντύπωσιν μίας ξύστρας ἢ ὁποία σχίζει τὸ ἀνθρώπινον σῶμα: Πάντα ταῦτα προξενοῦσι τῷ ἀκροατῇ τοσαύτην δυσარέσκειαν ὑπὸ ἔποψιν αἰσθητικῆς, ὅσην προξενεῖ τὸ κακὸν τῆς ναυτίας ὑπὸ ἔποψιν φυσιολογικῆν». [Ιωάννης Θ. Σακελλαρίδης, «Ἑλληνικὴ μουσικὴ φιλολογία-Ὅσα εἰς μουσικὴν», ὁ.π.]

⁶²⁴ «Ἡ πρώτη ἐμφάνισις τοῦ Χοροῦ τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς Σχολῆς τοῦ Ἱδείου ἐν τῷ ναῶ τῆς Χρυσοπηλαιωτίσεως-Αἱ κρίσεις τοῦ Τύπου», *Φόρμιζ*, Περίοδος Β', Ἔτος Γ', Αριθμός 21-22, 15 καὶ 29 Φεβρουαρίου 1908, σελ. 3-6.

χρονογράφημά του στον *Ταχυδρόμο* της 31^{ης} Ιανουαρίου του 1908⁶²⁵ ο Θεόφραστος Σακελλαρίδης, ο οποίος δεν είχε ακόμη στραφεί στην οπερέτα, υπήρξε ιδιαίτερα επικριτικός απέναντι στον βυζαντινό χορό του Κωνσταντίνου Ψάχου. Η συμπόρευσή του με τον Bourgault-Ducoudray στο χώρο της εκκλησιαστικής μουσικής φαίνεται από τον τρόπο που μεταφέρει η *Φόρμιγζ* τις απόψεις του περί ισοκρατήματος:

[...] επικαλεῖται [...] γνώμην τινὰ τοῦ μουσουργοῦ κ. Doucoudray [sic] ἐπισκεφθέντος πρὸ ἐτῶν τὰ Πατριαρχεῖα τῆς Κωνσταντινουπόλεως, ἔχουσιν οὕτω: «Τὸ ἴσον-λέγει-τὸ ὅποῖον ἐπιβαρύνει τὰ ἄσματα μοῦ ἐφάνη τόσον κακόηχον καὶ μὲ ἔκαμε νὰ αἰσθανθῶ τὴν ἐντύπωσιν μιᾶς ξύστρας, ἢ ὅποια μοῦ διεπέρα τὰ ἔντερα!»⁶²⁶.

Μία από τις αιτίες της αντιπαλότητας μεταξύ του Ιωάννη Σακελλαρίδη και του Κωνσταντίνου Ψάχου ήταν η επιλογή του Κωνσταντίνου Ψάχου στη θέση του διευθυντή της σχολῆς βυζαντινῆς μουσικῆς του Ωδείου Αθηνῶν το Σεπτέμβριο του 1904⁶²⁷. Πέντε χρόνια μετά, το Σεπτέμβριο του 1909, ο Ιωάννης Σακελλαρίδης απευθύνεται προς τον Μητροπολίτη Αθηνῶν, Θεόκλητο, σε ανοιχτή επιστολή με τίτλο «Περὶ τοῦ ἐναρμονίου γένους ἐν σχέσει πρὸς τὴν ἐν τῷ Ὁδείῳ διδασκαλίαν», ὅπου αμφισβητεῖ ανοιχτὰ τὴν καταλληλότητα του Κωνσταντίνου Ψάχου γιὰ τὴ συγκεκριμένη θέση. Εκτός των ἄλλων, ο Σακελλαρίδης τὸν θεωροῦσε μὴ κατάλληλο γιὰ διευθυντὴ τῆς σχολῆς λόγω των ἀπόψεών του περὶ ἐναρμονίου γένους⁶²⁸. Σὲ αὐτὸ τὸ πνεῦμα, χρησιμοποιοῦ παραθέματα ἀπὸ τὶς *Études sur la musique ecclésiastique grecque* προκειμένου νὰ ἀποδείξει ὅτι ὁ Ψάχος ἔχει λανθασμένες ἀπόψεις ἐπὶ τοῦ θέματος:

Καὶ οἱ εὐρωπαῖοι δὲ μουσικοὶ, οἱ τὴν ἡμετέραν μουσικὴν μελετήσαντες καὶ περὶ αὐτῆς γράψαντες, ἰδοὺ πῶς ἀποφαίνονται διὰ στόματος τοῦ Δυκουδράϋ (Ducoudray): «Οἱ 2 οὔτοι ἦχοι τοῦ πλημμελῶς καλουμένου ἐναρμονίου γένους, μόνον τὸ ὄνομα ἔχουσιν ἐναρμόνιον· διότι δὲν διαφέρουσι τοῦ μείζονος τρόπου τῆς εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς, ὅστις εἶναι διατονικὸς ἦχος»⁶²⁹.

⁶²⁵ Δεν στάθηκε δυνατό νὰ βρούμε τὸ αυθεντικὸ κείμενο, γι'αὐτὸ καὶ περιοριζόμαστε στὴν αναφορὰ τῆς *Φόρμιγγος*.

⁶²⁶ «Ἡ πρώτη ἐμφάνισις τοῦ Χοροῦ τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς Σχολῆς τοῦ Ὁδείου ἐν τῷ ναῷ τῆς Χρυσοσπηλαιωτίσσης- Αἱ κρίσεις τοῦ Τύπου», *Φόρμιγζ*, ὁ.π., σελ. 6.

⁶²⁷ Καίτη Ρωμανοῦ, *Ἐντεχνή ἐλληνικὴ μουσικὴ στοὺς νεότερους χρόνους*, ὁ.π., σελ. 130.

⁶²⁸ Γιὰ ὅσα υποστήριξε ὁ Ψάχος περὶ ἐναρμονίου γένους, βλ. προηγουμένως, σελ. 147-148.

⁶²⁹ Ιωάννης Θ. Σακελλαρίδης, «Ἑλληνικὴ μουσικὴ φιλολογία-Ὅσα εἰς μουσικὴν», *Ἐθνικὴ Μοῦσα*, Τεύχος 7^ο-8^ο, Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 1909, σελ. 88-90. Ανατρέχοντας στὶς *Études sur la musique ecclésiastique grecque*, διαβάσουμε τὰ εξῆς: «Ces modes n'ont d'enharmónique que le nom; car ils ne diffèrent pas du majeur européen, qui, lui, est diatonique». [Αυτοὶ οἱ *τρόποι* δὲν εἶναι ἐναρμόνιοι, παρὰ μόνο κατ' ὄνομα. Διότι δὲν διαφέρουν ἀπὸ τὸν εὐρωπαϊκὸ μείζονα, ὁ ὁποῖος εἶναι *διατονικός*.], L.A. Bourgault-Ducoudray, *Études sur la musique ecclésiastique grecque*, ὁ.π., σελ. 6, υποσημείωση (1).

Εξετάζοντας την πολεμική του Ιωάννη Σακελλαρίδη απέναντι στον Κωνσταντίνο Ψάχο, παρατηρούμε ότι στηρίζεται σχεδόν αποκλειστικά σε παραθέματα κειμένων του Bourgaault-Ducoudray. Με τον τρόπο αυτό επιβεβαιώνει μέχρι ενός σημείου τον ισχυρισμό του Ψάχου ότι «πλὴν τοῦ Δουκουδραὶ οὐδένα ἄλλον ἀνέγνωσαν».

4.1.2. Ο Bourgaault-Ducoudray σημείο αναφοράς για ελληνικό δημοτικό τραγούδι

Η αστικοποίηση και ο εξευρωπαϊσμός της ελληνικής κοινωνίας των αρχών του 20^{ου} αιώνα επέφεραν την ανάγκη διαφύλαξης των δημοτικών τραγουδιών. Μπροστά στον κίνδυνο της εξαφάνισης των ελληνικών δημοτικών μελωδιών πολλοί ήταν εκείνοι που κατάρτισαν συλλογές προκειμένου να τις διασώσουν, όπως είχε προτείνει ο Bourgaault-Ducoudray στις *Études sur la musique ecclésiastique grecque*:

Πρέπει να περισυλλεγούν με ευλάβεια ως η πιο αγνή έκφραση της μουσικής ψυχής της Ελλάδας. Αν δεν το κάνουμε από σήμερα, θα καταλήξουν να εξαφανισθούν, διότι η Ελλάδα κυριαρχείται ολοένα και περισσότερο από την ευρωπαϊκή παραγωγή⁶³⁰.

Κατά τον 19^ο αιώνα είχαν δημιουργηθεί αρκετές συλλογές τραγουδιών όπου απουσίαζε η διάκριση «δημοτικό-αστικό-μη ελληνικό» και περιελάμβαναν τραγούδια που τραγουδούσαν οι Έλληνες της εποχής⁶³¹. Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα διάφορες επιρροές από τη Δύση και την εθνομουσικολογία κατευθύνουν τη διαδικασία καταγραφής τραγουδιών προς την ανάδειξη του ελληνικού στοιχείου και τη διαφύλαξη της παράδοσης από τις ξένες επιδράσεις. Ένα ακόμη γεγονός που έδωσε ώθηση σε αυτή την ολοένα αυξανόμενη ενασχόληση με το ελληνικό δημοτικό τραγούδι ήταν οι εμφανίσεις του τενόρου Περικλή Αραβαντινού ή Άραμη στην Αθήνα τον Ιανουάριο του 1903, όπου παρουσίασε εναρμονισμένα δημοτικά τραγούδια, άλλα από τον ίδιο και άλλα από τον Bourgaault-Ducoudray. Ο αντίκτυπος των συναυλιών του Άραμη υπήρξε σημαντικός και δημιούργησε ένα άνευ προηγουμένου κύμα ενθουσιασμού για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι, ιδιαίτερα στην μερίδα εκείνη της αστικής τάξης που περιφρονούσε οτιδήποτε σχετιζόταν με τις

⁶³⁰ Βλ. L.A. Bourgaault-Ducoudray, *Études sur la musique ecclésiastique grecque*, ό.π., σελ. 74: «Ils doivent être recueillis pieusement comme l'émanation la plus pure de l'âme musicale de la Grèce. Si on ne le fait pas dès aujourd'hui, ils finiront par disparaître, car la Grèce se voit de plus en plus envahie par la production européenne.

⁶³¹ Καίτη Ρωμανού, *Εθνικής Μουσικής Περιήγησις*, ό.π., σελ. 172-176. Βλ. προηγουμένως, σελ. 56-59.

παραδοσιακές εκφάνσεις της ζωής των Ελλήνων⁶³². Έτσι, ενώ το πνεύμα του «εξευρωπαϊσμού» απέρριπτε την ελληνική δημοτική μουσική στην αυθεντική της μορφή, ο τρόπος παρουσιάσής της από τον Άραμη την καθιστούσε «αξιοπρεπές» δείγμα του μουσικού πολιτισμού της Ελλάδας. Η ευνοϊκή στάση της κοινής γνώμης έναντι της ελληνικής δημοτικής μουσικής είχε θετικό αντίκτυπο στον τομέα της συλλογής των δημοτικών τραγουδιών. Έτσι, ενώ κυκλοφορούσαν αρκετές και διαφορετικές συλλογές ελληνικών δημοτικών τραγουδιών⁶³³, μετά από το ρεσιτάλ του Άραμη γίνεται μια περισσότερο συντονισμένη προσπάθεια προς αυτή την κατεύθυνση⁶³⁴.

Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της δραστηριότητας αποτελεί η συλλογή *Αρίων* των Αδαμαντίου Ρεμαντά και Προκοπίου Δ. Ζαχαρία, η οποία κυκλοφόρησε το 1914. Τα περιεχόμενα του *Αρίωνος* δεν περιορίζονται μόνο στο δημοτικό τραγούδι, αλλά επεκτείνονται και στο χώρο των αρχαίων ελληνικών και βυζαντινών μελών, και παρατίθενται σε ευρωπαϊκή σημειογραφία και τετράφωνη εναρμόνιση.

Η επιλογή της τετράφωνης εκδοχής των ελληνικών μελών δεν δείχνει άσχετη με τις υποδείξεις του Bourgault-Ducoudray στις *Études sur la musique ecclésiastique grecque*, για την διάσωση και διαφύλαξη του ελληνικού μουσικού πολιτισμού, μέσα από την υιοθέτηση της ευρωπαϊκής σημειογραφίας και της τετραφωνίας. Συγκεκριμένα, ο Bourgault-Ducoudray συμβουλεύει όσους θα ασχοληθούν με τη μουσική της Ανατολής:

[...] να μεταγράψουν σε ευρωπαϊκή σημειογραφία τον μεγαλύτερο δυνατό αριθμό ανατολικών μελών (θρησκευτικών και κοσμικών). Κάνοντάς το, θα προσφέρουν μία ύψιστη υπηρεσία στην επιστήμη και την τέχνη⁶³⁵.

Διαβάζοντας τον πρόλογο του *Αρίωνος*, γίνεται περισσότερο φανερό η επίδραση του Bourgault-Ducoudray στους συγγραφείς, αφού γίνεται σαφής αναφορά σε εκείνον και τη συλλογή του, ενώ παράλληλα επικρίνονται όσοι δυσπιστούν για την ποιότητά της:

[...] Η μόνη γνωστή ἡμῖν σοβαρὰ μουσικὴ μελέτη εἶναι ἡ ἐν τῷ 1876 ἐν Παρισίοις ἐκδοθεῖσα ὑπὸ τοῦ Bourgault-Ducoudray. Οἱ ἡμέτεροι ἠρκέσθησαν νὰ κατηγορήσωσι τὸν σοφὸν μουσικὸν ὅτι κακῶς ἀπέδωκε τὴν ἰδέαν τῶν ἔθνικῶν ἡμῶν

⁶³² Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τον Άραμη και το ρεσιτάλ του, βλ. Καίτη Ρωμανού, *Εθνικὴς Μουσικὴς Περιήγησις*, ὁ.π., σελ. 163-172 και *Ελληνικὴ ἔντεχνη μουσικὴ στοὺς νεότερους χρόνους*, ὁ.π., σελ. 124.

⁶³³ Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με την κατάρτιση συλλογῶν ελληνικῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν, βλ. Καίτη Ρωμανού, *Εθνικὴς Μουσικὴς Περιήγησις*, ὁ.π., σελ. 172-179.

⁶³⁴ ὁ.π., σελ. 172.

⁶³⁵ L. A. Bourgault-Ducoudray, *Études sur la musique ecclésiastique grecque*, ὁ.π., σελ. vii.

ᾄσμάτων καὶ ὅτι διὰ τῆς ὑποκρούσεως αὐτοῦ τὰ κατέστρεψε, χωρὶς ὅμως καὶ νὰ ἐγκύψωσιν εἰς τὰς μελέτας αὐτοῦ καὶ ἀνεύρωσι τὴν αἰτίαν⁶³⁶.

Ὅμως ο ἑκπαιδευτικὸς τους καὶ ἡ ἀποδοχὴ τῶν Ζαχαρίας καὶ Ρεμαντά ἀπέναντι στο ἔργο του Bourgault-Ducoudray δὲν τους ἐμποδίζουν νὰ ομολογήσουν ὅτι, παρὰ τις προθέσεις του καὶ τις γνώσεις του, ο Bourgault-Ducoudray δὲν κατόρθωσε νὰ ἀποδώσει τὸν χαρακτήρα τῶν κλιμάκων τῶν ἐλληνικῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν στις ἐναρμονίσεις του:

Ἐν τούτοις ἡ ὑπὸ τοῦ Ducoudray ἐκτελεσθεῖσα διασκευή, ὑπόκρουσις καὶ ρυθμικὴ διαίρεσις τῶν ᾄσμάτων δὲν ἦσαν ἱκαναὶ νὰ διαδώσωσι τὸν ἐνθουσιασμὸν αὐτοῦ καὶ νὰ ἐπιφέρωσι τὰ προρηθέντα ἀποτελέσματα. Θύμα γενόμενος τῶν αὐστηρῶν κανόνων τῆς νεωτέρας πολυφωνικῆς ἁρμονίας δὲν κατόρθωσε ν' ἀνέυρῃ τὸν εἰς ἕκαστον ἀρχαῖον τρόπον ἁρμόζοντα τρόπον γραφῆς καὶ πολυφωνικῆς ὑποκρούσεως⁶³⁷.

Ἡ ἀμφισβήτησις τῆς ἀκρίβειας τῶν ἐναρμονίσεων τοῦ Bourgault-Ducoudray ἀπὸ τοὺς Ρεμαντά καὶ Ζαχαρία, κατὰ τὰ ἄλλα θαυμαστὰς του, ἀποτελεῖ δείγμα μιᾶς γενικότερης διαφορούμενης στάσεως ποὺ ἀναπτύσσεται ἀπέναντι σὲ ὅσους Εὐρωπαίους ἀσχολοῦνται μετὰ τὴν ἀνάδειξιν τοῦ ἐλληνικοῦ πολιτισμοῦ. Μετὰ τὴν ἐννοίαν τῆς ἐθνικῆς ταυτότητος νὰ παίζει πρωταρχικὸ ρόλον ἐν τῇ κατανόησίν του, ἡ στάσις αὕτη εἶναι φανερὴ σὲ ἀρκετὰ ἀπὸ τὰ δημοσιεύματα τῆς ἐποχῆς, ὅπου ἡ γαλλικὴ καταγωγὴ τοῦ Bourgault-Ducoudray ἀποτελοῦσε ἀπὸ μόνῃ τῆς μειονέκτημα, ἱκανὸ νὰ τὸν ὁδηγήσῃ σὲ παρανοήσεις σχετικὰ μετὰ τὴν ἐλληνικὴν δημοτικὴν μουσικὴν.

Μία τέτοια στάσις εἶναι ἤδη φανερὴ ἀπὸ τὸ 1894, ὅταν σχολιάζεται ἐν τῇ *Μουσικῇ Ἐφημερίδᾳ* μιᾷ μικρῇ ἰδιωτικῇ συναυλίᾳ ποὺ δόθηκε ἐν τῇ Γένοβᾳ, ἐν τῇ πλαίσιᾳ τῆς ὁποίας παρουσιάσθησαν δύο ἀπὸ τὰς μελωδίαις τῆς συλλογῆς τοῦ Bourgault-Ducoudray. Ἡ *Μουσικὴ Ἐφημερίδα*, μεταφέροντας μίαν κριτικὴν ἀπὸ τῆς ἐφημερίδας *Αἰῶν*, ἀναφέρει ὅτι ἐν τῇ πρόγραμμῳ τῆς συναυλίας ἐκτελέσθησαν δύο «σχεδὸν ἐλληνικαί» μελωδίαις τοῦ Bourgault-Ducoudray, ἐκφράζοντας ἕνα γενικότερον σκεπτικισμὸν γιὰ τὸ κατὰ πόσον ἡ συλλογὴ τοῦ ἀποτελεῖ συλλογὴν ἐλληνικῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν:

⁶³⁶ Ἀδαμάντιος Ρεμαντάς. Προκόπιος Δ. Ζαχαρίας, *Ἀρίων*: Ἡ μουσικὴ τῶν Ἑλλήνων, ὡς διεσώθη ἀπὸ τῶν ἀρχαιοτάτων χρόνων μέχρι τῆς σήμερον, Ἀθήνα, 1914, σελ. κε'.

⁶³⁷ Ἀδαμάντιος Ρεμαντάς. Προκόπιος Δ. Ζαχαρίας, *Ἀρίων*, ὁ.π.

[...] λέγομεν σχεδόν, διότι ἂν ἀφαιρέσητε τὸ πρωτότυπον μέρος, τὸ ἐπίλοιπον τοῦ ἔργου καίτοι ὁ συγγράψας ἀπεπειράθη τὴν ἀδύνατον ἄλλως τὲ τήρησιν τῶν ἀρχαίων τρόπων, εἶνε καθαρῶς καὶ κομψῶς γαλλικὸν⁶³⁸.

Ὡς «καθαρῶς καὶ κομψῶς γαλλικὴν» φαίνεται να θεωρεῖ τη συλλογὴ του Bourgaault-Ducoudray καὶ ὁ συνθέτης Σπύρος Σαμάρας, ὁ ὁποῖος, σε συνέντευξή του στην εφημερίδα *Ακρόπολη* κρίνει ὅτι ἓνας Ἕλληνας στην καταγωγὴ θα μπορούσε να καταγράψει τα ελληνικὰ δημοτικὰ τραγούδια με μεγαλύτερη ἀκρίβεια καὶ να τα ἀναδείξει μέσα ἀπὸ τὸ συνθετικὸ τοῦ ἔργο:

Ὁ Δουκουδρέυ λόγου χάριν εἶνε σοφὸς μουσικὸς καὶ συνέλεξεν ὠραιότατας ἑλληνικὰς μελωδίας καὶ ἔχει κάμει τεχνικοτάτην ἐναρμόνισιν αὐτῶν ὑπὸ μουσικὴν ἔποσιν καὶ τέχνην· μολαταῦτα ἢ ἐναρμόνισίς του δὲν ἀποδίδει τὸν χαρακτήρα τῆς ἑλληνικῆς μουσικῆς, αἱ δὲ ἑλληνικαὶ μελωδίαὶ ἀποβάλλουν τὴν ιδιότητά των⁶³⁹.

Τα λεγόμενα τοῦ Σπύρου Σαμάρα μοιάζουν να αποτελοῦν μία ἐμμεση προβολὴ τῆς υπεροχῆς τοῦ ἰδίου, ἀλλὰ καὶ τοῦ Ἀραμη, ἐναντι τοῦ Bourgaault-Ducoudray στον τομέα τῶν ἐναρμονίσεων τῶν ἑλληνικῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν. Ὁ Σαμάρας, φιλικὰ συνδεδεμένος με τὸν Ἀραμη ἀπὸ τα χρόνια τῶν σπουδῶν τοῦ στο Παρίσι⁶⁴⁰, εἶχε ἐναρμονίσει πολλὰ ἀπὸ τα τραγούδια τῆς συλλογῆς τοῦ⁶⁴¹. Με τα λεγόμενά του, προσδιορίζει τὴν υπεροχὴ τῶν Ἑλλήνων μουσικῶν κυρίως ὡς πρὸς τὴν καταγωγὴ τους καὶ τὴν ἰδιαίτερη μουσικὴ αἴσθησι που πιθανόν αὐτὴ συνεπάγεται ἀπέναντι στο δημοτικὸ τραγούδι καὶ τὴν ἐναρμόνισή του. Ὡστόσο, ὁ Σαμάρας δείχνει να ἀποδέχεται τὸν Bourgaault-Ducoudray ὡς εἰδήμονα ἐπὶ τοῦ ἑλληνικοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ, ὁμολογώντας σε ἄλλη συνέντευξή του ὅτι διδάχθηκε ἀπὸ αὐτὸν τὸ ἑλληνικὸ δημοτικὸ τραγούδι⁶⁴².

Ἡ ἀποψη ὅτι ἡ γαλλικὴ καταγωγὴ τοῦ Bourgaault-Ducoudray τὸν ἐμπόδισε να ἀποδώσει σωστά τὸ ἰδιαίτερο ὕφος τῶν ἑλληνικῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν εἶναι κυρίαρχη, κάποιες φορές σε υπερβολικὸ βαθμὸ, στα κείμενα τοῦ δημοσιογράφου Θεόδωρου Ν. Συναδινού. Πιο συγκεκριμένα, σε ἄρθρο τοῦ στη *Μουσικὴ Επιθεώρηση* με τίτλο «Ἡ ἐναρμόνισις τῶν δημοτικῶν μας τραγουδιῶν», ὁ Συναδινὸς χαρακτηρίζει τὸν καθηγητὴ τοῦ Ὡδεῖου Ἀθηνῶν Armand Marsick ἐντελῶς ἀκατάλληλο να ἐναρμονίσει ἑλληνικὰ δημοτικὰ τραγούδια, λόγω τῆς μὴ ἑλληνικῆς καταγωγῆς τοῦ.

⁶³⁸ «Ὁ ὕμνος τοῦ Ἀπόλλωνος ἐν Γενούῃ», *Μουσικὴ Εφημερίς*, Ἔτος Α' - Ἀρ. 10, Ιούλιος 1894, σελ. 4.

⁶³⁹ «Ὁ μουσουργὸς Σαμάρας», *Εθνικὴ Μούσα*, Τεύχος 1^ο, Μάρτιος 1909, σελ. 7-8.

⁶⁴⁰ Καίτη Ρωμανοῦ, *Ἐντεχνή ἑλληνικὴ μουσικὴ στοὺς νεότερους χρόνους*, ὁ.π., σελ. 146

⁶⁴¹ Καίτη Ρωμανοῦ, ὁ.π.

⁶⁴² Καίτη Ρωμανοῦ, *Εθνικῆς Μουσικῆς Περιήγησις*, ὁ.π., σελ. 170-171. Βλ. παρακάτω, σελ. 169.

Παράλληλα επικρίνει το Ρώσο συνθέτη Γκλαζούνωβ⁶⁴³ για τη χρήση ελληνικών μελωδιών από τη συλλογή του Bourgault-Ducoudray σε έργα του και αμφισβητεί την αξία των *Τριάντα δημοτικών μελωδιών της Ελλάδας και της Ανατολής*:

[...] όταν έχωμεν ὑπ' ὄψιν τὴν συλλογὴν τοῦ Ducoudray, ὁ ὁποῖος ἀνεξαρτήτως τῶν ἁρμονικῶν καὶ ρυθμικῶν σφαλμάτων του, δὲν ἠδυνήθη νὰ διακρίνῃ τὴν ἰταλικότητα τῆς μελωδίας «Μιὰ βοσκοποῦλα ἀγάπησα» ποῦ περιέλαβεν ὡς ἐλληνικὴν δημοτικὴν τοιαύτην εἰς τὴν ἀμφιβόλου ἀξίας καὶ ἔτι ἀμφιβολωτέρας σοφίας συλλογὴν του⁶⁴⁴;

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να επισημάνουμε ότι ο Bourgault-Ducoudray αναγνώρισε την «ιταλικότητα» αυτής της μελωδίας, όπως φαίνεται από τις παρατηρήσεις που κατέγραψε κάτω από το μουσικό της κείμενο:

Αυτή η μελωδία, η οποία έχει τον συνηθισμένο χαρακτήρα του ελάσσονος ευρωπαϊκού τρόπου, προδίδει την ιταλική της προέλευση. Την ακούσαμε να την τραγουδούν στην Αθήνα πολλά άτομα, με παραλλαγές⁶⁴⁵.

Ο Συναδινός φτάνει στο σημείο να εντοπίζει ιδιοτελή κίνητρα στην αποστολή του Bourgault-Ducoudray, υποστηρίζοντας ότι η γαλλική κυβέρνηση τον έστειλε στην Ελλάδα για να συλλέξει τα ελληνικά δημοτικά τραγούδια, ώστε μέσω αυτών να εμπλουτίσουν τις γνώσεις τους οι Γάλλοι μουσικοί και όχι επειδή ο ίδιος θέλησε να τα μελετήσει:

[...] ἂν δὲ 49 ἔτη μετὰ τὴν ἀπελευθέρωσιν τῆς Ἑλλάδος, ἡ Γαλλικὴ κυβέρνησις ἀπέστειλεν εἰς αὐτὴν καὶ τὴν Ἀνατολὴν τὸν Ducoudray, ἐνήργει οὕτω ὅχι διὰ νὰ περισώσῃ αὐτὰ, οὔτε διότι ἐξετίμησε τὴν μουσικὴν αὐτῶν ἀξίαν, ἀλλὰ διὰ νὰ πλουτίσουν ἐκ τῆς ἀναγνώσεως αὐτῶν τὰς γνώσεις των οἱ Γάλλοι μουσικοὶ⁶⁴⁶.

Όμως, όπως ήδη γνωρίζουμε, η γαλλική κυβέρνηση δεν έστειλε με δική της πρωτοβουλία τον Bourgault-Ducoudray στην Ελλάδα, αλλά ύστερα από δική του επιθυμία, όταν θέλησε να μελετήσει περεταίρω τα ελληνικά δημοτικά τραγούδια, τα

⁶⁴³ Θ. Ν. Συναδινός, «Ἡ ἐναρμόνισις τῶν δημοτικῶν μας τραγουδιῶν», *Μουσικὴ Επιθεώρησις*, Τεύχος 2^ο, Νοέμβριος 1921, σελ. 3: «Ἴδου ἀμέσως ὁ Ρῶσος μουσουργὸς Γκλαζουνῶφ, ὁ ὁποῖος ἐθανάτωσεν ἕξ ἐλληνικὰς μελωδίας διὰ νὰ δημιουργήσῃ δύο ρωσσικὰς μεγαλοπνόους συμφωνίας». Πβ. Θεοδώρου Συναδινού, *Ἱστορία τῆς Νεοελληνικῆς Μουσικῆς 1824-1919*, Τύποις Τύπου, Αθήνα, 1919, σελ. κθ'- λ': «Ὁ Ρῶσος μουσουργὸς Γκλαζουνῶφ συνέθεσε δύο συμφωνικὰ του ἔργα ἐπὶ ἕξ ἐλληνικῶν μελωδιῶν, τὰς ὁποίας ἔλαβεν ἀπὸ τὴν συλλογὴν τοῦ Ducoudray. Μὴ ζητήσετε ν' ἀνεύρετε εἰς αὐτὰς τὴν Ἑλλάδα, διότι δὲν ὑπάρχει. Ἡ βαρεῖα σλαβικὴ ψυχὴ τοῦ κατέπνιξε κάθε τι ποῦ εἶνε ἐλληνικόν. Διότι διαφορετικὰ στενάζει ὁ ἄνεμος εἰς τὴν Ρωσσίαν καὶ διαφορετικὰ εἰς τὴν Ἑλλάδα, διαφορετικὰ κλαίει ἢ γελᾷ ἢ πηγὴ ἐκεῖ καὶ διαφορετικὴ ἐδῶ, διαφορετικὰ τραγουδᾷ τὸ φύλλον εἰς τὸ πέρασμα τῆς ἀνοιξιᾶτικης αὔρας ἐκεῖ καὶ διαφορετικὰ ἐδῶ».

⁶⁴⁴ Θ. Ν. Συναδινός, ὁ.π.

⁶⁴⁵ Πβ. L. A. Bourgault-Ducoudray, *Trente mélodies populaires de Grèce et d' Orient*, ὁ.π., σελ. 85-87: Μελωδία Αρ. 30, ΤΟ ΦΙΛΗΜΑ-IL BACIO: «Cette mélodie qui a le caractère ordinaire du mode mineur européen, trahit son origine italienne. Nous l'avons entendu chanter à Athènes par plusieurs personnes, avec des variantes».

⁶⁴⁶ Θεοδώρου Συναδινού, *Ἱστορία τῆς Νεοελληνικῆς Μουσικῆς 1824-1919*, ὁ.π., σελ. κα'-κβ'.

οποία άκουσε κατά τη διάρκεια ταξιδιού αναψυχής που πραγματοποίησε στην Ελλάδα το 1874⁶⁴⁷.

Παρά τα όσα «καταμαρτυρεί» στον Bourgault-Ducoudray, ο Συναδινός τον χρησιμοποιεί στα πλαίσια μίας διάλεξής του, ως αξιόπιστο μάρτυρα υπέρ της αξίας των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών. Παρουσιάζοντας στο κοινό του τα ελληνικά δημοτικά τραγούδια, αναφέρει ότι έγιναν αντικείμενο θαυμασμού από ξένους, μεταξύ των οποίων συγκαταλέγεται και ο Bourgault-Ducoudray:

[...] από το Ducoudray, το Γκλαζούνωφ, το Macerice [sic] Emmanuel, το Ραβέλ μέχρι το ήμετέρο κ. Μαρσίκ, [...] ⁶⁴⁸.

Είναι πραγματικά άξιο απορίας πώς ήταν δυνατό να λαμβάνεται υπόψη ως τεκμήριο υπέρ του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού η γνώμη ενός ανθρώπου που δεν μπόρεσε να το κατανοήσει σε βάθος και που ασχολήθηκε με αυτό έχοντας ιδιοτελή κίνητρα, όπως ο Bourgault-Ducoudray κατά τον Συναδινό. Η αντίφαση που υπάρχει ανάμεσα στα κείμενα και τη διάλεξη του Συναδινού σε ότι αφορά τον Bourgault-Ducoudray θα μπορούσε να ερμηνευθεί ως αποτέλεσμα διαφορετικών περιστάσεων. Αν συγκρίνουμε την *Ιστορία της Νεοελληνικής Μουσικής* με τη διάλεξή του για το δημοτικό τραγούδι, καταλαβαίνουμε ότι η τελευταία απευθύνεται σε λιγότερο εξειδικευμένο κοινό απ' ότι το βιβλίο. Σε αυτό το συγκεκριμένο κοινό, η επίκληση στην αυθεντία των ξένων μουσικών θα μπορούσε να λειτουργήσει ως πειστικό επιχείρημα υπέρ της αξίας της ελληνικής δημοτικής μουσικής.

Η περίπτωση του Κωνσταντίνου Ψάχου είναι διαφορετική από τις προηγούμενες, επειδή δεν αφήνει κανένα περιθώριο αποδοχής του Bourgault-Ducoudray ως ειδικού επί της ελληνικής μουσικής⁶⁴⁹. Η προσωπική ενασχόληση του Ψάχου με τη βυζαντινή μουσική και το δημοτικό τραγούδι πιθανότατα αποτέλεσε μία επιπλέον αφορμή σύγκρισης και αυστηρής κριτικής απέναντι στον Bourgault-Ducoudray. Όπως φαίνεται από κείμενό του σχετικά με τα δημοτικά τραγούδια, δημοσιευμένο στη *Φόρμιγγα*, ο Ψάχος απορρίπτει εξολοκλήρου τις *Τριάντα δημοτικές μελωδίες της Ελλάδας και της Ανατολής*:

⁶⁴⁷ Βλ. Παράρτημα 4.

⁶⁴⁸ Θ. Ν. Συναδινός, «Πέντε διαλέξεις-συναυλίες-Το δημοτικό μας τραγούδι», *Μουσική Επιθεώρησης*, Τεύχος 5^ο-6^ο, Φεβρουάριος-Μάρτιος 1922, σελ. 2-8.

⁶⁴⁹ Πβ. προηγουμένως, σελ. 148-149.

Ἔργασία [...] παρεμφερὴς [...], ὧν δὲν ἐξαιροῦμεν καὶ τὸν πολὺν Δουκουδραὶ, δὲν εἶναι συμβολή, ἀλλ' εἶναι κάκιστη ὑπηρεσία πρὸς τὴν μουσικὴν τὴν ἐλληνικὴν⁶⁵⁰.

Ἀν καὶ τὸ γενικότερο ὕφος τῶν αναφορῶν τοῦ Ψάχου στὴ συλλογὴ τοῦ Bourgault-Ducoudray θὰ μπορούσε νὰ χαρακτηριστεῖ «εμπαθές», οἱ ἀρνητικὲς ἐπιστημάνσεις τοῦ ἀφοροῦν γεγονότα καὶ χαρακτηριστικά που τεκμηριώνονται μέσα ἀπὸ τὰ κείμενα τοῦ Bourgault-Ducoudray. Τὸ σημαντικότερο ἀπὸ αὐτὰ εἶναι ἡ μεθοδολογία που χρησιμοποίησε ὁ Bourgault-Ducoudray, ἡ ὁποία, κατὰ τὸν Ψάχο, ἐγένε αἰτία νὰ παρουσιάσει ἓνα ἀποτέλεσμα σημαντικὰ διαφοροποιημένο ἀπὸ τὸ ἐλληνικὸ δημοτικὸ τραγούδι στὴν πραγματικὴ του διάσταση, καταγράφοντας τὰ εικοσιτέσσερα ἀπὸ τὰ τριάντα τραγούδια τῆς συλλογῆς τοῦ ἀπὸ κυρίες τῆς ἀνώτερης τάξης, εικοσιένα ἀπὸ τὴν κυρία Laffon στὴ Σμύρνη καὶ τρία ἀπὸ τὴν κυρία Baltazzi⁶⁵¹ στὴν Ἀθήνα:

Καθόσον ἄλλως τε καὶ ἐν τῇ σπουδῇ αὐτῶν⁶⁵² νὰ φέρωσί τι ὑπὸ μάλης δικαιολογητικὸν τῶν ὑπερόγκων δαπανῶν, εἰς ἃς οἱ ἀποστέλλοντες αὐτοὺς ἀνὰ τὴν Ἀνατολὴν ὑποβάλλονται, δὲν ἐπρόσεξαν εἰς ὅ,τι κυρίως ὤφειλον νὰ προσέξωσι, συλλέξαντες ἄσματα τοῦ βουνοῦ πόθεν; Ἀπὸ σαλόνια τῶν Ἀθηνῶν ἢ τῆς Σμύρνης κατ' ἀπαγγελίαν τῆς κυρίας δεῖνα ἢ τῆς κυρίας τάδε! Μὴ χειρότερα⁶⁵³!

Ἐπειδὴ ἀκριβῶς θεωροῦσε μὴ ἀξιόπιστη τὴ συλλογὴ τοῦ Bourgault-Ducoudray, ὁ Ψάχος ἦταν ἰδιαίτερα επικριτικὸς ἀπέναντι σὲ ὅσους τὴν χρησιμοποιοῦσαν ὡς αὐθεντία. Ἡ υπερβολικὴ τους προσήλωση σὲ αὐτὴν, ἀντιμετωπιζόταν ὡς ἐμπόδιο στὴν περεταίρω ἐρευνὰ τῆς ἐλληνικῆς δημοτικῆς μουσικῆς:

Τοὺς ὁμιλεῖτε περὶ τοῦ τρόπου καθ' ὃν πρέπει νὰ γράφονται εἰς τὸ πεντάγραμμον τὰ ἡμέτερα ἄσματα, καθοριζομένων νέων ὅλως εἰδικῶν σημείων, ἐκεῖνοι δὲ σᾶς ἐρωτῶσι ἂν εἶδετε τὴν συλλογὴν τοῦ Doucoudray [sic]. Ἐνῶ δὴλ. τοὺς ὁμιλεῖτε αἴφνης περὶ ἀστρονομίας, ἐκεῖνοι σᾶς ἐρωτῶσιν ἐὰν ἐδιαβάσατε τὸν Καζαμίαν⁶⁵⁴!

Πέρα ὅμως ἀπὸ τὴν ἴσως ἀδικαιολόγητη υπερβολικὴ ἐκτίμηση τῆς συλλογῆς τοῦ Bourgault-Ducoudray, ἡ συγκεκριμένη ἀντίδραση τοῦ Ψάχου μπορεῖ νὰ οφειλόταν καὶ στο ὅτι τὸ προσωπικὸ τοῦ ἔργο γιὰ τὴν ἐλληνικὴ δημοτικὴ μουσικὴ δὲν ἦταν ἐξίσου δημοφιλὲς μεταξὺ τῶν Ἑλλήνων κατὰ τὴν ἐποχὴ ἐκείνη. Σὲ αὐτὸ τὸ πνεῦμα, θὰ μπορούσαμε νὰ ἰσχυριστοῦμε ὅτι ὁ Ψάχος ὑπείσέρχεται σὲ μία «ανταγωνιστικὴ»

⁶⁵⁰ Κωνσταντῖνος Ψάχος, «Οἱ ἀρχαῖοι ἐλληνικοὶ ρυθμοὶ καὶ τὰ δημῶδη ἄσματα», *Φόρμιγξ*, Περίοδος Β', ἔτος Δ' (ΣΤ'), Αριθμὸς 4-5-6, 31 Μαΐου, 15 καὶ 30 Ἰουνίου 1908, σελ. 2.

⁶⁵¹ Βλ. υποσημείωση 231.

⁶⁵² Ἐννοεῖ «τῶν Ευρωπαίων». Ἀν ὅμως ἀντικαταστήσουμε τὸν πληθυντικὸ με ἐνικὸ ἀριθμὸ, ἔχουμε μία σαφὴ ἀναφορὰ στὸν Bourgault-Ducoudray καὶ τὴν ἀποστολὴ του.

⁶⁵³ Κωνσταντῖνος Ψάχος, «Οἱ ἀρχαῖοι ἐλληνικοὶ ρυθμοὶ καὶ τὰ δημῶδη ἄσματα», ὁ.π.

⁶⁵⁴ Κ. Α. Ψάχου, «Διάλεξις γενομένη τῇ 31 Ἰανουαρίου 1918 ἐν τῇ αἰθούσῃ τοῦ «Παρνασσοῦ»», *Νέα Φόρμιγξ*, Ἔτος Β', Ἀρ. Φύλλου 19-20-21-22, Σεπτέμβριος-Οκτώβριος-Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1922, σελ. 12.

σχέση με τον Bourgault-Ducoudray, με απώτερο στόχο να αποδείξει την ανωτερότητα των προσωπικών του προσπαθειών. Αυτό διαπιστώνεται κυρίως από την έμφαση που δίνει στο θέμα της αμοιβής που έλαβε ο Bourgault-Ducoudray για την αποστολή του στην Ελλάδα και την Ανατολή. Παρόλο που η δαπάνη της αποστολής του Bourgault-Ducoudray δεν βάρυνε το ελληνικό κράτος, αλλά το γαλλικό Υπουργείο Παιδείας και Πολιτισμού, ο Ψάχος την χαρακτηρίζει «υπέρογκη»⁶⁵⁵, επειδή πίστευε ότι ο Bourgault-Ducoudray αμείφθηκε υπερβολικά για μία εργασία με μάλλον αρνητικό αντίκτυπο στην ελληνική μουσική. Έχοντας ο ίδιος καταπιαστεί με τη συλλογή και την καταγραφή ελληνικών δημοτικών τραγουδιών, και ευρισκόμενος σε διένεξη με το Ωδείο Αθηνών⁶⁵⁶, αξιολογεί την εργασία του ως σημαντικά ανώτερη της συλλογής του Bourgault-Ducoudray, αλλά όχι εξίσου καλά αμειφθείσα:

Ὁ Δουκουδραϊ, περιελθὼν τὴν Ἀνατολὴν καὶ περισυλλέξας ἐντὸς τῶν σαλονίων τῶν Ἀθηνῶν καὶ τῆς Σμύρνης τριάκοντα μόνον δημῶδη ᾄσματα, ἔλαβε δὶ' ἑξοδα καὶ ἀμοιβὴν περὶ τὰς ἑκατὸ χιλιάδας φράγκων⁶⁵⁷.

4.1.3. Η συμβολή του Bourgault-Ducoudray στην ελληνική έντεχνη μουσική δημιουργία

Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, το αρμονικά επεξεργασμένο δημοτικό τραγούδι θεωρείται από σημαντική μερίδα του ελληνικού μουσικού κοινού ως η πλέον κατάλληλη μορφή για να παρουσιαστεί σε συναυλιακούς χώρους, να καταγραφεί σε εγχειρίδια συλλογών, και κυρίως για να αποτελέσει βάση για τη δημιουργία εγχώριας έντεχνης μουσικής. Έτσι οι συλλογές των Άραμη⁶⁵⁸ και Bourgault-Ducoudray, έχοντας το αποκλειστικό «προνόμιο» να είναι γραμμένες σε δυτικοευρωπαϊκή σημειογραφία, θεωρούνταν «καλές» συλλογές δημοτικών τραγουδιών και κατάλληλες ως πρώτη ύλη για την δημιουργία «εθνικής» έντεχνης μουσικής⁶⁵⁹. Σε αυτό το πνεύμα, το έργο του

⁶⁵⁵ Κωνσταντίνος Ψάχος, «Οἱ ἀρχαῖοι ἑλληνικοὶ ρυθμοὶ καὶ τὰ δημῶδη ᾄσματα», ὁ.π.

⁶⁵⁶ Για περισσότερες λεπτομέρειες σχετικά με τη διένεξη του Ψάχου με το Ωδείο Αθηνών, βλ. Καίτη Ρωμανού, *Εθνικὴς Μουσικὴς Περιήγησις*, ὁ.π., Παράρτημα 3: «Ἡ ἐκδοσις τῆς συλλογῆς δημοτικῶν τραγουδιῶν τοῦ Ωδείου Αθηνῶν», σελ. 255-263.

⁶⁵⁷ Κωνσταντίνος Ψάχος, «Τὸ Ὡδεῖον Ἀθηνῶν σφετεριζόμενον ξένην ἐργασίαν», *Νέα Φόρμιζ*, Ἔτος Α', Αριθμὸς Φύλλου 8-9, Οκτώβριος-Νοέμβριος 1921, σελ. 4-5. Το απόσπασμα που παραθέτουμε ἐδῶ προέρχεται ἀπὸ ἐπιστολὴ τοῦ Κωνσταντίνου Ψάχου ποὺ εἶχε δημοσιευθεῖ στὴν ἐφημερίδα *Καιροί* τῆς 5^{ης} Οκτωβρίου 1919.

⁶⁵⁸ Ἡ συλλογὴ τοῦ Ἀραμῆ, ἀν καὶ δὲν ἐκδόθηκε ποτέ, χρησίμευσε ὡς πηγὴ πρώτης ὕλης γιὰ τὴ δημιουργία ἐθνικῆς μουσικῆς. Βλ. Καίτη Ρωμανού, *Εθνικὴς Μουσικὴς Περιήγησις*, ὁ.π., σελ. 170.

⁶⁵⁹ Βλ. Καίτη Ρωμανού, ὁ.π.

Bourgault-Ducoudray χρησιμοποιήθηκε ως πρώτη ύλη από τον Γεώργιο Λαμπελέτ και τον Πέτρο Πετρίδη στα θεωρητικά τους κείμενα για την δεοντολογία της ελληνικής έντεχνης μουσικής δημιουργίας, ενώ οι συνθέτες Σπύρος Σαμάρας και Μανώλης Καλομοίρης άντλησαν από τις *Trente mélodies populaires de Grèce et d'Orient* υλικό για αρκετές συνθέσεις τους.

Αν και θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι η συμβολή του Bourgault-Ducoudray στην έντεχνη μουσική δημιουργία αφορά μεμονωμένες περιπτώσεις, η μετέπειτα καθοριστική σημασία που απέκτησαν αυτές οι περιπτώσεις προσώπων και έργων για τα ελληνικά μουσικά πράγματα καθιστά άξια προς διερεύνηση την επίδραση του Bourgault-Ducoudray σε αυτά.

4.1.3.1. Θεωρητικό υπόβαθρο της «εθνικής» μουσικής δημιουργίας-Γεώργιος Λαμπελέτ και Πέτρος Πετρίδης

Το 1901 ο συνθέτης Γεώργιος Λαμπελέτ δημοσίευσε σε δύο συνέχειες στο περιοδικό *Παναθήναια* ένα άρθρο με τίτλο «Ἡ Ἑθνικὴ Μουσικὴ»⁶⁶⁰. Η σημασία αυτού του άρθρου για την ελληνική μουσική είναι πολύ μεγάλη, καθότι σε αυτό υπάρχουν πολλές από τις ιδέες που ανέπτυξε μετέπειτα ο Μανώλης Καλομοίρης για τη δημιουργία εθνικής σχολής μουσικής στο «Μανιφέστο» του⁶⁶¹. Η Ολυμπία Φράγκου-Ψυχοπαίδη χαρακτηρίζει «ιστορική» τη σημασία του συγκεκριμένου κειμένου και θεωρεί ότι «προετοίμασε» ιδεολογικά το μανιφέστο του Μανώλη Καλομοίρη, καθώς αποτελεί από τις πρώτες αναφορές στη δημιουργία έντεχνης μουσικής βασιζόμενης στο δημοτικό τραγούδι⁶⁶². Θα πρέπει επίσης να επισημανθεί ότι ο όρος «εθνική μουσική» χρησιμοποιείται από τον Γεώργιο Λαμπελέτ όχι με τη σημασία της βυζαντινής μουσικής και του δημοτικού τραγουδιού, αλλά με τη σημασία που του απέδιδαν οι Δυτικοευρωπαίοι την εποχή εκείνη και που χρησιμοποιείται μέχρι σήμερα⁶⁶³. Η αφορμή που πήρε ο Λαμπελέτ για να γράψει το συγκεκριμένο κείμενο, ήταν η προσωπική του διαπίστωση ότι δεν υπήρχαν στην Ελλάδα μουσικοί

⁶⁶⁰ Γεωργίου Λαμπελέτ, «Ἡ Ἑθνικὴ μουσικὴ-Ἡ λαϊκὴ», *Παναθήναια*, Ἔτος Β', 15 Νοεμβρίου 1901, σελ. 82-90, και Γεωργίου Λαμπελέτ, «Ἡ Ἑθνικὴ μουσικὴ», *Παναθήναια*, Ἔτος Β', 30 Νοεμβρίου 1901, σελ. 126-131. Το κείμενο αναδημοσιεύεται στο σύνολό του από την Ολυμπία Φράγκου-Ψυχοπαίδη στο παράρτημα του βιβλίου της *Ἡ εθνικὴ σχολὴ μουσικῆς-Προβλήματα Ἰδεολογίας*, Ἰδρυμα Μεσογειακῶν Μελετῶν, Αθήνα, 1990, [«Παράρτημα-Κείμενα», σελ. 217-240].

⁶⁶¹ Καίτη Ρωμανοῦ, *Ἐντεχνὴ ἐλληνικὴ μουσικὴ στους νεότερους χρόνους*, ὁ.π., σελ. 141.

⁶⁶² Ολυμπία Φράγκου-Ψυχοπαίδη, *Ἡ εθνικὴ σχολὴ μουσικῆς-Προβλήματα Ἰδεολογίας*, Ἰδρυμα Μεσογειακῶν Μελετῶν, Αθήνα, 1990, σελ. 47.

⁶⁶³ Καίτη Ρωμανοῦ, *Ἱστορία της ἐντεχνῆς νεοελληνικῆς μουσικῆς*, Κουλτούρα, Αθήνα, 2000, σελ. 66.

δημιουργοί με την εθνική σημασία των ποιητών Σολωμού και Κάλβου⁶⁶⁴. Σε αυτό το πνεύμα, αναπτύσσει τις προτάσεις του για το «δέον γενέσθαι» της μουσικής δημιουργίας στην Ελλάδα, αποσκοπώντας στην κατάρτιση συνθετών που με το έργο τους θα υπηρετήσουν τα «εθνικά ιδεώδη» και θα αναδείξουν τον ελληνικό μουσικό πολιτισμό.

Για τον Λαμπελέτ «εθνική μουσική» είναι η έντεχνη μουσική που βασίζεται στο δημοτικό τραγούδι και όχι το ίδιο το δημοτικό τραγούδι. Η διαφοροποίηση αυτή είναι σημαντική κατά την συγκεκριμένη χρονική περίοδο, διότι πολλοί Έλληνες, αντιτιθέμενοι στον εξευρωπαϊσμό, θεωρούσαν «εθνική μουσική» τη βυζαντινή μουσική και το δημοτικό τραγούδι⁶⁶⁵. Αντίθετα, ο Λαμπελέτ αντιμετωπίζει το δημοτικό τραγούδι ως πρώτη ύλη, η οποία πρέπει να χρησιμοποιηθεί για τη δημιουργία «εθνικής μουσικής» από τον «επιστήμονα μουσουργό». Για το λόγο αυτό υποστηρίζει ότι μία μουσική περιήγηση ανά την Ελλάδα, προκειμένου να συλλεχθούν δημοτικά τραγούδια που κινδυνεύουν να εξαφανιστούν, θα δώσει ώθηση στη δημιουργία «εθνικής μουσικής»⁶⁶⁶.

Η άποψη περί διάσωσης των ελληνικών τραγουδιών από μία επικείμενη εξαφάνισή τους απηχεί απόψεις που είχε διατυπώσει ο Bourgaault-Ducoudray στο τελευταίο κεφάλαιο των *Études sur la musique ecclésiastique grecque*. Ο Bourgaault-Ducoudray φοβόταν ότι η επίδραση της μουσικής γειτονικών κρατών, όπως η Ιταλία, καθώς και η υιοθέτηση του δυτικοευρωπαϊκού τρόπου ζωής θα εξαφάνιζαν σταδιακά τα ελληνικά δημοτικά τραγούδια ως είδος, και για το λόγο αυτό υποστήριζε ότι θα έπρεπε να περισυλλεγούν με ιδιαίτερη προσοχή:

Πρέπει να περισυλλεγούν ευλαβικά [...] Αν δεν το κάνουμε από σήμερα, θα καταλήξουν να εξαφανιστούν, επειδή η Ελλάδα καταλαμβάνεται ολοένα και περισσότερο από την ευρωπαϊκή παραγωγή⁶⁶⁷.

⁶⁶⁴ Γ. Λαμπελέτ, «Ἡ Ἑθνικὴ μουσικὴ–Ἡ λαϊκὴ», *Παναθήναια*, Ἔτος Β', 15 Νοεμβρίου 1901, σελ. 85: «εἶνε ἀναμφισβήτητον, ὅτι εἰς τὴν Ἑλλάδα ἐθνικὴ μουσικὴ εἰς τὰ ὅρια τῆς νέας περιόδου, ἀπὸ τῆς ἀνεξαρτησίας μέχρι τῆς σήμερον, δὲν ὑπάρχει».

⁶⁶⁵ Δείγματα αὐτῆς τῆς τάσης αποτελοῦν τὰ μουσικὰ περιοδικὰ *Φόρμυζ* καὶ *Εθνικὴ Μοῦσα*.

⁶⁶⁶ ὁ.π., σελ. 87: «Ὅποιον ἔργον ἐθνικώτατον, γονιμώτατον θὰ ἔκαμνεν ὁ φιλόλογος, φιλόσοφος, ἱστορικὸς ἐκεῖνος μουσουργὸς, ὁ ὁποῖος θὰ ἐπιχειροῦσε μίαν περιοδείαν εἰς τὴν Ἑλλάδα, ἀνιχνεύων μέχρι τοῦ τελευταίου *χωριοῦ*, διὰ τὸ συλλέξει ὅλας τὰς γνησιωτέρας καὶ ὠραιωτέρας ἑλληνικὰς μελωδίας, αἱ ὁποῖαι ἡμέραν μετ' ἡμέραν ἐκλείπουν ἢ χάνουν διὰ τῆς ὁλοέν' ἀναπτυσσόμενης συγκοινωνίας, μεταξὺ τοῦ *ἐυρωπαϊκῶς πολιτισμένου κόσμου* ἐκ τῶν ἀγνῶν καὶ παρθένων μερῶν, ὅπου αὐταὶ θάλλουν, τὸ πρωτόγονον ἄρωμα τῶν».

⁶⁶⁷ L.A. Bourgaault-Ducoudray, *Études sur la musique ecclésiastique grecque*, ὁ.π., σελ. 74: «Ils doivent être recueillis pieusement [...] Si on ne le fait pas dès aujourd'hui, ils finiront par disparaître, car la Grèce se voit de plus en plus envahie par la production européenne».

Ο Λαμπελέτ καταφεύγει σε σημαντικό βαθμό στα κείμενα του Bourgault-Ducoudray, και κυρίως στις *Trente mélodies populaires de Grèce et d'Orient*, προκειμένου να τεκμηριώσει τις απόψεις του σχετικά με τη δεοντολογία της εθνικής μουσικής. Έτσι, προκειμένου να αναφερθεί στο μουσικό πλούτο των ελληνικών δημοτικών μελωδιών, χρησιμοποιεί ένα απόσπασμα από την εισαγωγή των *Τριάντα δημοτικών μελωδιών της Ελλάδας και της Ανατολής*:

Ο L.A. Bourgault-Ducoudray, γράφει περί Ελλάδος καὶ περί Ανατολῆς ἐν γένει: *elles sont une mine musicale inépuisable*⁶⁶⁸.

Αν και ο Λαμπελέτ ακολουθεί σε γενικές γραμμές τις προτροπές του Bourgault-Ducoudray για συλλογή και διάσωση των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών, εκφράζει ωστόσο τη δυσπιστία του ως προς την ελληνικότητα της συλλογής του. Κατά τον Λαμπελέτ η μη «ελληνικότητα» της συλλογής δεν συνίσταται στον τρόπο εναρμόνισής της, αλλά στο είδος των τραγουδιών που περιέχει. Ο Λαμπελέτ θεωρεί ότι οι περισσότερες μελωδίες είναι «σμυρναϊκές», προφανώς επειδή υπαγορεύθηκαν στον Bourgault-Ducoudray στη Σμύρνη από την κυρία Laffon, και άρα μη ελληνικές:

Δυστυχῶς ὁμως εἰς τὴν συλλογὴν τοῦ «*Mélodies populaires de Grèce et d'Orient*», αἱ γνήσιαι ἑλληνικαὶ μελωδίαι εἶνε πολὺ ὀλίγαι, ἐνῶ ὑπερτεροῦν κατὰ τὸν ἀριθμὸν αἱ *σμυρναϊκαί*, αἱ ὁποῖαι καίτοι μετέχουν κάπως τοῦ ἑλληνικοῦ χαρακτῆρος, εἶνε πιθανώτερον τουρκικῆς καὶ ἐν γένει ἀνατολικῆς προελεύσεως⁶⁶⁹.

Αν και ο χαρακτηρισμός των μελωδιών που προέρχονται από τη Σμύρνη ως μη ελληνικών δεν είναι ιδιαίτερα αναμενόμενος σε μία εποχή κατά την οποία υπάρχει ακόμα ελπίδα ενσωμάτωσης στο ελληνικό κράτος περιοχών με ισχυρό ελληνικό στοιχείο, παρατηρούμε ότι ο Λαμπελέτ κάνει έναν αρκετά σαφή, για τα δικά του δεδομένα, διαχωρισμό μεταξύ ελληνικών και ανατολίτικων μελωδιών. Σε μεταγενέστερα κείμενά του γίνεται περισσότερο σαφές ότι για τον Λαμπελέτ η έννοια της Ελλάδας δεν περιλαμβάνει την Ανατολή. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της στάσης του, αποτελεί μία κριτική του για τον Μικρασιάτη Μανώλη Καλομοίρη στο περιοδικό *Μουσικά Χρονικά*:

[...] ὁ κ. Καλομοίρης, [...] ἔζησε τὸ περισσότερο στὴν Ἀνατολὴ ὅπου [...] τὴν τοπικὴ λαϊκὴ μουσικὴ, ποὺ ἀκούγεται ἐκεῖ τὴν χαρακτηρίζει ἓνα πνεῦμα τὸ ὁποῖον δὲν

⁶⁶⁸ ὁ.π. Πβ. L.A. Bourgault-Ducoudray, *Trente mélodies populaires de Grèce et d'Orient*, ὁ.π., σελ. 7: «Le nombre considerable d'airs de toute espèce que nous avons recueillis pendant un voyage de quatre mois nous met en droit de considérer l'Orient comme une mine musicale inépuisable».

⁶⁶⁹ Γ. Λαμπελέτ, ὁ.π., σελ. 87.

συμφωνεῖ βέβαια με ἐκεῖνο τοῦ καθαροῦ ἐλληνικοῦ τραγουδιοῦ, [...] ἐπηρεασμένος δὲ ἀπὸ τὸν ἄμανὲ καὶ ἀπὸ τὸ ἀνατολίτικο ὕφος συνέθεσε τὰ ἔργα του⁶⁷⁰.

Στο ἴδιο πνεῦμα, σε μία ἐπιστολὴ τοῦ πρὸς τὸ περιοδικό *Μουσικά Χρονικά*, ὁ Λαμπελέτ ἀναφέρεται σε μία «κλικά», «τῆς ὁποίας τὰ κύρια μέλη, ἔχοντα [...] ἄλλοτε τὴν ἔδρα τοὺς στὴν Ἀνατολή, μετετόπισαν ἀπὸ πολλῶν ἐτῶν τὴν ἀντικαλλιτεχνικὴ δράσι τοὺς στὰς Ἀθήνας»⁶⁷¹. Στὴ συνέχεια ὁ Λαμπελέτ τὴν κατηγορεῖ ὅτι προσπαθεῖ νὰ εἰσάγει στο ὅριο τῆς μουσικῆς μὴ ἐλληνικά στοιχεῖα ὡς ἐθνικά:

Ἡ ἴδια κλικά, ἡ ὁποία τὸ πνεῦμα τοῦ ἀνατολίτικου ἄμανε, κατὰ κακότεχνον τρόπον ἐμφανιζομένου, προσπαθεῖ νὰ τὸ ἐπιβάλῃ στὸν τόπο μας ὡς πνεῦμα ἐθνικῆς δῆθεν τέχνης [...]⁶⁷².

Ἀλλὰ καὶ ὁ Καλομοίρης ἀπὸ τὴν πλευρὰ τοῦ δὲν ἀποδεχόταν τὴν ἐπτανησιακὴ μουσικὴ παράδοση, φορέας τῆς ὁποίας υπῆρξε ὁ Λαμπελέτ, ὡς γνήσια ἐλληνικὴ. Για τὸν Καλομοίρη ὁ σύγχρονός τοῦ Σπύρος Σαμάρας ἦταν «μουσικὸς ξένος ποὺ γράφει ξένη μουσικὴ σὲ γλῶσσα ξένη καὶ γιὰ ξένο κοινὸ»⁶⁷³, μικρότερης σημασίας γιὰ τὴν ἐλληνικὴ μουσικὴ ἀπ’ ὅτι ὁ Ρώσος Γκλαζούνωβ καὶ ὁ Δανὸς Carl Nielsen⁶⁷⁴. Οἱ προγενέστεροι τοῦ Σαμάρα Ἐπτανήσιοι συνθέτες, Μάντζαρος, Καρρέρ καὶ Ξύνδας δὲν ἀπαξιῶνονται ἀπὸ τὸν Καλομοίρη στὸν ἴδιο βαθμὸ, καθὼς τοὺς ἀναγνωρίζει τὴν πρόθεσιν νὰ συνθέσουν ἐλληνικὴ μουσικὴ⁶⁷⁵ καὶ γιὰ τὸ λόγο αὐτὸ κρίνει ἀπαραίτητη τὴ γνώση τοῦ ἔργου τοὺς⁶⁷⁶. Ὡστόσο ἀντιμετωπίζονται – ἰδιαίτερα ὁ Μάντζαρος – ὡς φορεῖς τῆς ἰταλικῆς μουσικῆς, μίας μουσικῆς ταυτόσημης στὴ συνείδηση τοῦ Μανώλη Καλομοίρη με τὴν ἐννοία τῆς ἐμπορικῆς καὶ εὐτελοῦς μουσικῆς.

Θα πρέπει νὰ διευκρινίσουμε σε αὐτὸ τὸ σημεῖο ὅτι, ἀν γιὰ τὸν Λαμπελέτ ὑπάρχει ἓνας σαφὴς διαχωρισμὸς μεταξὺ ἀνατολίτικου καὶ ἐλληνικοῦ στοιχείου, γιὰ τὸν Καλομοίρη τὰ δύο αὐτὰ στοιχεῖα ταυτίζονται, καθὼς ἡ ἐννοία τῆς «Ἀνατολῆς» ἔχει γι’ αὐτὸν βιωματικὸ χαρακτήρα. Σε αὐτὸ ἐπαίξαν σημαντικὸ ρόλο τὰ παραμῦθια τῆς Ἀνατολῆς με τὰ ὁποία γαλουχήθηκε κατὰ τὴν παιδικὴ τοῦ ηλικία⁶⁷⁷. Επιπλέον, γύρω στὶς ἀρχές τοῦ 20^{ου} αἰῶνα ἐκδηλώνεται μία προσπάθεια ἀναζήτησης τῆς ἐθνικῆς

⁶⁷⁰ Γεωργίου Λαμπελέτ, «Ὁ κ. Καλομοίρης καὶ τὸ δημοτικὸ τραγούδι», *Μουσικά Χρονικά*, Τεύχος 2, Μάιος 1928, σελ. 58.

⁶⁷¹ Γεωργίου Λαμπελέτ, «Γράμματα πρὸς τὰ “Μ.Χ.”ΝΑ ΕΞΟΥΔΕΤΕΡΩΘΗ Ἡ ΚΑΚΟΠΙΣΤΟΣ ΚΡΙΤΙΚΗ», *Μουσικά Χρονικά*, Τεύχος 12 (24) Δεκεμβρίου 1930, σελ. 374.

⁶⁷² Γ. Λαμπελέτ, «Γράμματα πρὸς τὰ “Μ.Χ.”ΝΑ ΕΞΟΥΔΕΤΕΡΩΘΗ Ἡ ΚΑΚΟΠΙΣΤΟΣ ΚΡΙΤΙΚΗ», ὁ.π., σελ. 375.

⁶⁷³ Μανώλης Καλομοίρης, «Γιὰ Ὡδεῖα καὶ τ’ Ὡδεῖο», *Ὁ Νουμάς*, 7 Φεβρουαρίου 1910, σελ. 5.

⁶⁷⁴ Μανώλης Καλομοίρης, «Ἡ τέχνη μου καὶ οἱ πόθοι μου (Ἀπόσπασμα)-Γιὰ Ὡδεῖα καὶ τ’ Ὡδεῖο», *Ὁ Νουμάς*, 31 Ἰανουαρίου 1910, σελ. 5.

⁶⁷⁵ Μανώλης Καλομοίρης, «Γιὰ Ὡδεῖα καὶ τ’ Ὡδεῖο», ὁ.π.

⁶⁷⁶ Μανώλης Καλομοίρης, «Ἡ τέχνη μου καὶ οἱ πόθοι μου (Ἀπόσπασμα)-Γιὰ Ὡδεῖα καὶ τ’ Ὡδεῖο», ὁ.π.

⁶⁷⁷ Ὀλυμπία Φράγκου-Ψυχοπαίδη, *Ἡ ἐθνικὴ σχολὴ μουσικῆς*, ὁ.π., σελ. 98-99.

ταυτότητας των Ελλήνων, στα πλαίσια της οποίας ο όρος «ελληνισμός» αντικαθίσταται από τη «ρωμιосύνη», έννοια που συνδέεται με την Ανατολή, το Βυζάντιο και την Άλωση. Η προσπάθεια αυτή υποστηριζόταν από λογοτέχνες και διανοούμενους οι οποίοι κινούνταν γύρω από το *Νουμά*, κύκλο με τον οποίο συνδέθηκε και ο Καλομοίρης.

Λαμβάνοντας τώρα υπόψη μας τα όσα έγραψε ο Λαμπελέτ για τους μουσικούς και την μουσική που προερχόταν από την «Ανατολή», είναι ευκολότερο να κατανοήσουμε τον διαχωρισμό «ελληνικής-ανατολίτικης μελωδίας» που προβάλλει ως ατέλεια της συλλογής του Bourgault-Ducoudray. Όμως η ατέλεια της συλλογής τραγουδιών ανατολίτικης προέλευσης, θα μπορούσε να αποφευχθεί, κατά τον Λαμπελέτ, μέσα από μία «φιλοσοφική μελέτη της τέχνης του λαού». Ως «φιλοσοφική μελέτη της τέχνης του λαού» προσδιορίζει τη συλλογή και μελέτη όλων των υπάρχοντων δημοτικών τραγουδιών από ένα πρόσωπο το οποίο θα φέρει την τετραπλή ιδιότητα του «φιλοσόφου», του «φιολόγου», του «ιστορικού» και του «μουσουργού»⁶⁷⁸. Ο Λαμπελέτ προβάλλει τη σημασία μίας τέτοιας συλλεκτικής εργασίας, υποστηρίζοντας ότι θα αποτελέσει την πρώτη ύλη για τη δημιουργία εθνικής έντεχνης μουσικής στην Ελλάδα.

Στο δεύτερο μέρος του άρθρου του ο Λαμπελέτ προχωρά σε μία ανάλυση των κλιμάκων των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών, η οποία βασίζεται στο θεωρητικό μέρος της εισαγωγής των *Trente mélodies populaires de Grèce et d'Orient* του Bourgault-Ducoudray. Συγκρίνοντας το κείμενο του Λαμπελέτ με την εισαγωγή των *Trente mélodies populaires de Grèce et d'Orient*, παρατηρούμε ότι ο Λαμπελέτ έχει μεταφράσει και συρράψει μεταξύ τους διάφορα σημεία του αρχικού κειμένου, δίνοντας ουσιαστικά μια περιληπτική εκδοχή του. Όμως το αρχικό κείμενο δεν δίνεται ως παραπομπή, παρά το πλήθος των αποσπασμάτων του που χρησιμοποιεί ο Λαμπελέτ. Η αναφορά του στον Bourgault-Ducoudray ως πηγή των πληροφοριών του περιορίζεται σε μία απλή επίκληση της βοήθειάς του:

Βοηθούμενος από τὸν L.A. Bourgault-Ducoudray – ο ὁποῖος βοηθεῖται ἀπὸ τὸν M. Gevaert – θὰ ἐπιχειρήσω νὰ δώσω συνοπτικῶς μίαν ἰδέαν τῶν διατονικῶν κλιμάκων τῆς ἀρχαίας μουσικῆς [...]⁶⁷⁹.

⁶⁷⁸ ὁ.π.

⁶⁷⁹ Γ. Λαμπελέτ, «Ἡ Ἐθνικὴ μουσικὴ-Ἡ λαϊκὴ», *Παναθήναια*, Ἔτος Β', 15 Νοεμβρίου 1901, σελ. 89.

Στον παρακάτω πίνακα γίνεται μία αντιστοίχιση μεταξύ των ομοίων αποσπασμάτων του άρθρου του Λαμπελέτ και της εισαγωγής των *Τριάντα μελωδιών της Ελλάδας και της Ανατολής*:

Λαμπελέτ	Bourgault-Ducoudray
Ἐκάστη διατονική κλίμαξ τῶν ἀρχαίων ἀποτελεῖται ἀπὸ δύο καθαρὰς τετάρτας καὶ ἓνα συμπληρωματικὸν τόνον ⁶⁸⁰ .	Toute gamme diatonique se compose de deux <i>quartes justes</i> , plus un <i>ton</i> . [Κάθε διατονική κλίμακα συντίθεται ἀπὸ δύο καθαρὲς τέταρτες, συν ἓναν τόνον] ⁶⁸¹ .
Ἡ καθαρά τέταρτη ἀποτελεῖται ἀπὸ δύο τόνους καὶ ἓνα ἡμιτόνιον . Ἀναλόγως τῆς θέσεως τὴν ὁποίαν κατέχει τὸ ἡμιτόνιον αὕτη προσλαμβάνει τρεῖς μορφὰς διαφόρους, αἱ ὁποῖαι ὀρίζουν τρία εἶδη αὐτῆς ⁶⁸² .	Toute quarte juste est composée de deux tons et un demi-ton, [...]. Le demi-ton peut occuper dans la quarte trois positions différentes. [Κάθε καθαρὴ τέταρτη συντίθεται ἀπὸ δύο τόνους καὶ ἓνα ἡμιτόνιο [...]. Το ἡμιτόνιο μπορεῖ νὰ καταλαμβάνει στα πλαίσια τῆς τέταρτης τρεῖς διαφορετικὲς θέσεις] ⁶⁸³ .
Ἐκ τῶν τριῶν εἰδῶν τῆς τέταρτης πηγάζουν τρεῖς κλίμακες δημιουργοὶ [...]. Ἐὰν συνδεθῇ ὁ συμπληρωματικὸς τόνος μετὰ τὴν κατώτεραν τῆς κλίμακος τετάρτην , ἢ μετὰ τὴν ἀνωτέραν εἴμπορεῖ νὰ διαιρεθῇ ἡ κλίμαξ εἰς πέμπτην καὶ τέταρτην ἢ εἰς τέταρτην καὶ πέμπτην ⁶⁸⁴ .	Ces trois octaves, basées sur les trois espèces de quarte, peuvent être appelées octaves génératrices [...]. Suivant qu'on associe le ton complémentaire à la quarte placée dans la partie inférieure de l'octave ou à celle placée dans la partie supérieure de l'octave, cette dernière se trouve divisée en quinte et quarte, ou en quarte et quinte. [Αυτὲς οἱ τρεῖς οκτάβες ποὺ βασίζονται σὲ αὐτὰ τὰ τρία διαφορετικὰ εἶδη τετάρτης, μποροῦν νὰ ονομαστοῦν γενεσιουργὲς οκτάβες [...]. Ἀνάλογα μετὰ τὸ ἀν συνδέσουμε τὸν συμπληρωματικὸν τόνον μετὰ τὴν τετάρτην ποὺ βρίσκεται στὸ κατώτερον τμήμα τῆς οκτάβας ἢ μετὰ αὐτὴν ποὺ βρίσκεται στὸ ἀνώτερον τμήμα τῆς οκτάβας, ἡ τελευταία χωρίζεται σὲ πέμπτη καὶ τετάρτη, ἢ σὲ τετάρτη καὶ πέμπτη] ⁶⁸⁵ .

⁶⁸⁰ Γ. Λαμπελέτ, ὁ.π.

⁶⁸¹ L.A.Bourgault-Ducoudray, *Trente mélodies populaires de Grèce et d'Orient*, ὁ.π., σελ.12.

⁶⁸² Γ. Λαμπελέτ, «Ἡ Ἑθνικὴ μουσικὴ-Ἡ λαϊκὴ», *Παναθήναια*, Ἔτος Β', 30 Νοεμβρίου 1901, ὁ.π.

⁶⁸³ L.A. Bourgault-Ducoudray, *Trente mélodies populaires de Grèce et d'Orient*, ὁ.π., σελ.11.

⁶⁸⁴ Γ. Λαμπελέτ, «Ἡ Ἑθνικὴ μουσικὴ-Ἡ λαϊκὴ», *Παναθήναια*, Ἔτος Β', 30 Νοεμβρίου 1901, ὁ.π.

⁶⁸⁵ L.A.Bourgault-Ducoudray, *Trente mélodies populaires de Grèce et d'Orient*, ὁ.π., σελ. 12.

Λαμπελέτ	Bourgault-Ducoudray
<p>Ἄν θεωρήσωμεν τώρα τὰς τρεῖς πρώτας, δημιουργοὺς, διηρημένας εἰς πέμπτην καὶ τετάρτην, θὰ ἔχωμεν τρεῖς ἄλλας κλίμακας ὁμοίας δι' ὅσον ἀφορᾷ τὴν σύνθεσιν τῶν διαστημάτων, διαφερούσας ὁμως εἰς τὴν κατατομὴν τῆς ὁγδόης⁶⁸⁶.</p>	<p>Si nous considérons maintenant les trois octaves génératrices comme divisées en quinte et quarte au lieu d'être en quarte et en quinte, nous aurons trois gammes semblables aux trois premières par la composition des intervalles, mais différentes par la coupe de l'octave. [Ἀν θεωρήσουμε τώρα τις τρεις γενεσιουργές οκτάβες ως διαιρεμένες σε τετάρτη και πέμπτη, ἀντὶ νὰ εἶναι σε τετάρτη και πέμπτη, θὰ ἔχουμε τρεις κλίμακες παρόμοιες με τις τρεις πρώτες ως πρὸς τὴν σύνθεση τῶν διαστημάτων, ἀλλὰ διαφορετικές ως πρὸς τὴν τομὴ τῆς οκτάβας]⁶⁸⁷.</p>
<p>Ὡστε ἐκ τῶν τριῶν πρώτων δημιουργῶν κλιμάκων, καὶ ἐκ τῶν ἄλλων παρηγμένων, δώδεκα κλίμακες εἴμπορεῖ νὰ ἀποτελεσθοῦν⁶⁸⁸.</p>	<p>Ici s'arrête la série des gammes diatoniques. Il ne peut y en avoir que <i>douze</i> : car il n'y a que trois espèces de quarte ; elles donnent naissance aux trois octaves génératrices, et, avec chacune de ces trois octaves, on ne peut former que quatre gammes. [Ἐδὼ σταματᾷ ἡ σειρά τῶν διατονικῶν κλιμάκων. Δεν γίνεται νὰ υπάρξουν παρά μόνο δώδεκα: διότι υπάρχουν μόνο τρία εἶδη τετάρτης. Αὐτὰ γεννοῦν τις γενεσιουργές οκτάβες, καὶ με καθεμιά ἀπὸ τις τρεις αὐτές οκτάβες δεν μπορούμε νὰ σχηματίσουμε παρά μόνο τέσσερεις κλίμακες]⁶⁸⁹.</p>

Υπὸ διαφορετικὲς συνθήκες θὰ μπορούσαμε νὰ μιλήσουμε γιὰ μία ἀκόμα περίπτωση ἐλλειποῦς μεθοδολογίας ὡς πρὸς τὴ μὴ παραπομπή στὴν ἀρχικὴ πηγή. Αὐτὸ ὁμως πού παρουσιάζει ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον στο συγκεκριμένο ἀρθρο εἶναι τὸ γεγονός ὅτι

⁶⁸⁶ Γ. Λαμπελέτ, «Ἡ Ἑθνικὴ μουσικὴ-Ἡ λαϊκὴ», *Παναθήναια*, Ἔτος Β', 30 Νοεμβρίου 1901, ὁ.π.

⁶⁸⁷ L.A.Bourgault-Ducoudray, *Trente mélodies populaires de Grèce et d'Orient*, ὁ.π.

⁶⁸⁸ Γ. Λαμπελέτ, «Ἡ Ἑθνικὴ μουσικὴ-Ἡ λαϊκὴ», *Παναθήναια*, Ἔτος Β', 30 Νοεμβρίου 1901, ὁ.π.

⁶⁸⁹ L.A.Bourgault-Ducoudray, *Trente mélodies populaires de Grèce et d'Orient*, ὁ.π., σελ.15.

ενώ ο Λαμπελέτ έχει σχεδόν αντιγράψει την Εισαγωγή των *Trente mélodies populaires de Grèce et d'Orient*, προβαίνει στη συνέχεια της αφήγησής του σε εντελώς διαφορετικά συμπεράσματα απ' ότι ο Bourgault-Ducoudray, χρησιμοποιώντας το αρχικό κείμενο με τέτοιο τρόπο, ώστε να ενισχύονται οι δικές του τοποθετήσεις.

Πώς όμως γίνεται αυτό; Ενώ ο Bourgault-Ducoudray θεωρεί ότι μέσα από την ανάλυση των κλιμάκων της ελληνικής δημοτικής μουσικής πραγματοποιεί μία ανασύσταση των αρχαίων διατονικών κλιμάκων, ο Λαμπελέτ αναζητά κοινά σημεία μεταξύ κλιμάκων αρχαίας ελληνικής και δυτικοευρωπαϊκής μουσικής:

Σχετίζοντες τώρα τὰς ἀρχαίας κλίμακας με τὰς συγχρόνους ευρωπαϊκὰς εὐρίσκομεν πολλὰς συγγενείας. Ἡ *ὕπολύδια* κλίμαξ τοῦ *ὕπολυδίου* τρόπου, εἴμπορεῖ νὰ παρομοιωθῇ με τὴν *μείζονα* εὐρωπαϊκὴν κλίμακα [...]. Ἡ *ἐλάσσων* εὐρωπαϊκὴ κλίμαξ [...] σχετίζεται ὁμως με τὴν *ὕποδώριον* κλίμακα [...].⁶⁹⁰

Η σχέση αρχαίας ελληνικής και δημοτικής μουσικής ήταν προφανής για τον Bourgault-Ducoudray, αφού αποτέλεσε και το λόγο που ζήτησε να πραγματοποιήσει την αποστολή του στην Ελλάδα. Ωστόσο, δεν φαίνεται να ισχύει το ίδιο και για τον Λαμπελέτ, ο οποίος διαφοροποιεί το άκουσμα των κλιμάκων από το θεωρητικό τους υπόβαθρο:

[...] ἐπειδὴ συναντῶνται αἱ κλίμακες τῶν δημοτικῶν μελωδιῶν με τὰς τῶν ἀρχαίων, δὲν ἔπεται ὅτι *ἡ σύγχρονος ἐλληνικὴ μελωδία* μᾶς δίδει τὴν ιδέαν τῆς ἀρχαίας.⁶⁹¹

Φαίνεται ότι το θέμα που επιδιώκει να αναδείξει ο Λαμπελέτ μέσα από το άρθρο του δεν είναι η καταγωγή της ελληνικής δημοτικής μουσικής από την αρχαία, αλλά οι δυνατότητες προσαρμογής της στη δυτικοευρωπαϊκή αρμονία. Θέλοντας να καθορίσει το πλαίσιο μέσα στο οποίο θα εναρμονίζονται τα ελληνικά δημοτικά τραγούδια, παρατηρεί ότι η βασική διαφορά μεταξύ δυτικοευρωπαϊκών και ελληνικών κλιμάκων είναι η χρήση του προσαγωγέα και η σημασία του ρόλου του. Γι' αυτό δυσκολεύεται να χρησιμοποιήσει την ελληνική δημοτική μουσική στα πλαίσια μίας σύνθεσης, στηριζόμενος στους κανόνες της αρμονίας:

Εἰς τὴν ἀκοὴν μας δὲ τὴν συνηθισμένην εἰς τὴν εὐρωπαϊκὴν μουσικὴν, εἶνε δύσκολον χωρὶς τὴν *εὐαίσθητον* ἢ αἰσθησις τῆς *μετατροπίας* ἐν ᾗ περιπτώσει, καλλιεργοῦντες τὴν *δημοτικὴν μελωδίαν* με τὴν εὐρωπαϊκὴν πολυφωνίαν, μεταχειριζόμεθα τὴν *συχνὴν μετατροπίαν* ἢ ὁποία συναντᾶται, εἰς τοὺς εὐρωπαίους.⁶⁹²

⁶⁹⁰ Γ. Λαμπελέτ, ὁ.π., σελ. 127 και 130.

⁶⁹¹ Γ. Λαμπελέτ, «Ἡ Ἑθνικὴ μουσικὴ-Ἡ λαϊκὴ», *Παναθήναια*, Ἔτος Β', 15 Νοεμβρίου 1901, σελ. 89.

⁶⁹² ὁ.π.

Ως μέρος του προβληματισμού του περί της εναρμόνισης των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών, ο Λαμπελέτ σχολιάζει στη συνέχεια την τεχνική που χρησιμοποιεί ο Bourgault-Ducoudray στις *Τριάντα ελληνικές δημοτικές μελωδίες της Ελλάδας και της Ανατολής*. Ο Λαμπελέτ πιστεύει ότι η αρμονική σκέψη του Bourgault-Ducoudray δεν καταφέρνει πάντοτε να αποφύγει τη «νόθευση» της αρχικής μελωδίας⁶⁹³. Ως παράδειγμα υποδεικνύει τα μέτρα 8-9 της μελωδίας αρ. 5:

Ἡ *δεδομένη* [...] μελωδία τῶν δύο αὐτῶν **battute**⁶⁹⁴ φέρει μαζί της ὅλον τὸν χαρακτήρα τοῦ **la minore**, καίτοι ἐγγίζει τὸ **sol** φυσικὸν τὸ ὁποῖον ὁ Ducoudray μεταβάλλει εἰς *τονικὴν* τοῦ **sol maggiore**⁶⁹⁵.

Ο Λαμπελέτ προτείνει για το συγκεκριμένο απόσπασμα μία εναρμόνιση, που θεωρεί ότι αρμόζει περισσότερο στο χαρακτήρα της αρχικής μελωδίας:

Τὸ σολ τῆς μελωδίας πρὸς τὸ ἐπόμενον **la**, μὲ τὴν ἁρμονίαν ποῦ τὸ συνοδεύει, δὲν χάνει νομίζω, τὴν ἐκφρασιν μίας ἐβδόμης πρὸς τὴν ὀγδόην τοῦ ὑποδωρίου τρόπου⁶⁹⁶.

Η επίδραση του Bourgault-Ducoudray είναι εμφανής και σε μία σειρά άρθρων που δημοσίευσε ο συνθέτης Πέτρος Πετρίδης στην ελληνική εφημερίδα *Εσπερία* του Λονδίνου, στα οποία εκφράζει έναν γενικότερο προβληματισμό του αναφορικά με τη δημιουργία έντεχνης μουσικής με εθνικό χαρακτήρα και ευρωπαϊκή αποδοχή. Όπως και ο Λαμπελέτ, έτσι και ο Πετρίδης έθετε στη βάση της εθνικής έντεχνης μουσικής το επεξεργασμένο δημοτικό τραγούδι⁶⁹⁷, ενώ παράλληλα πίστευε ότι τα ελληνικά δημοτικά τραγούδια περιείχαν στοιχεία που θα μπορούσαν να εμπλουτίσουν σημαντικά το έντεχνο δυτικοευρωπαϊκό μουσικό ιδίωμα:

Ἡ βαθεῖα γνῶσις τῶν ἀνατολικῶν πραγμάτων θὰ ἀπεκάλυπτεν εἰς τοὺς εὐρωπαίους μουσικοὺς, ὀρίζοντας ἀγνώστους ἀκόμη. [...] Ποῖα εἶναι αὐτὰ τὰ ἀνατολικά στοιχεῖα, τῶν ὁποίων ἡ εἰσαγωγή εἰς τὴν εὐρωπαϊκὴν μουσικὴν πρόκειται νὰ ἀναζωογονήσῃ αὐτήν; Εἶναι ἡ δημώδης μουσικὴ τῆς Ἀνατολῆς καὶ πρώτη ἡ ἰδικὴ μας⁶⁹⁸.

Η συγκεκριμένη άποψη υποδεικνύει την επίδραση του Bourgault-Ducoudray στη σκέψη του Πετρίδη, καθώς διατυπώνεται με παρεμφερή τρόπο και στην εισαγωγή

⁶⁹³ ό.π.: «Άλλοτε πάλιν, νομίζω, ὅτι ὁ Ducoudray θέλων ἐπίσης *νὰ ἀποφύγῃ τὴν ἁρμονίαν τῆς εὐαισθητοῦ* καὶ προστρέχων εἰς **considerazioni armoniche**, περιπίπτει εἰς τὸ ἄτοπον νὰ *νοθεύῃ* κάπως τὸν χαρακτήρα τῆς *δεδομένης* μελωδίας».

⁶⁹⁴ «μέτρων». Ο Λαμπελέτ χρησιμοποιεῖ συχνά τις ἰταλικές ονομασίες των μουσικῶν ὀρων.

⁶⁹⁵ ό.π., σελ. 129.

⁶⁹⁶ ό.π.

⁶⁹⁷ Άρθρο με τίτλο «Δημώδης μουσική», αναδημοσιευμένο ἀπὸ τον Βύρωνα Φιδετζή στο «Κείμενα για τὴν ελληνική μουσική στην εφημ. 'Εσπερία', *Μουσικολογία* 7-8 (1989), σελ. 144: «[...] ἡ δημοτικὴ μουσικὴ περισυλλεγεῖσα καὶ ἐναρμονισθεῖσα [...] δὲν ἀποτελεῖ εἰ μὴ τὴν πρώτην ὕλην ἐκ τῆς ὁποίας ὀρμῶμενοι οἱ συνθέται θὰ δημιουργήσουν ἔγγραμμον καὶ ἔνσχημον τέχνην».

⁶⁹⁸ ό.π.

των *Trente mélodies populaires de Grèce et d' Orient*. Ο Bourgault-Ducoudray αναφέρει ότι μέσα από την χρήση της αρμονίας στις ανατολικές κλίμακες οι δυτικοευρωπαίοι συνθέτες θα μπορέσουν να εμπλουτίσουν το εκφραστικό τους ιδίωμα με εντελώς νέα μέσα:

Μακάρι να μπορέσουμε να αποδείξουμε ό,τι γόνιμο υπάρχει στην εφαρμογή της πολυφωνίας στις ανατολικές κλίμακες. Ο καρπός αυτής της διεύρυνσης θα ήταν να εξασφαλίσουμε στους δυτικούς μουσικούς εντελώς νέες πηγές έκφρασης και χρώματα που δεν έχουμε ακόμη συναντήσει στη μουσική παλέτα⁶⁹⁹.

Η συλλογή του Bourgault-Ducoudray αναφέρεται στη συνέχεια από τον Πετρίδη ως υπόδειγμα συλλογής και καταγραφής ελληνικών δημοτικών τραγουδιών. Η εκτίμηση του Πετρίδη προς το πρόσωπο του Bourgault-Ducoudray φαίνεται και από ένα ακόμη άρθρο του, το οποίο αφορά τη βυζαντινή μουσική και την αξιοποίησή της στην εθνική έντεχνη μουσική δημιουργία. Σε αυτό, ο Bourgault-Ducoudray παρουσιάζεται με ιδιαίτερα κολακευτικούς χαρακτηρισμούς, αν και ο τρόπος απόδοσης του ονόματός του στην ελληνική γλώσσα δεν δικαιολογείται από έναν γαλλομαθή που έχει σπουδάσει και ζήσει για χρόνια στη Γαλλία:

[...] ό διάσημος καθηγητής του Ώδείου Παρισίων Μπουγκονέ-Δυκουδρουά, ό συγγραφέας μελέτας περί τής ελληνικής εκκλησιαστικής καί δημώδους μουσικής⁷⁰⁰.

Ο Πετρίδης επισημαίνει την αγάπη του Bourgault-Ducoudray για την ελληνική εκκλησιαστική μουσική, ενώ ασπάζεται τις προτάσεις του για εφαρμογή μεταρρυθμίσεων στη θεωρία και την πρακτική της βυζαντινής μουσικής. Η αναφορά στο κείμενο του Bourgault-Ducoudray⁷⁰¹ γίνεται περισσότερο σαφής από το γεγονός ότι η «μεταρρυθμισμένη» βυζαντινή μουσική αντιμετωπίζεται από τον Πετρίδη ως στοιχείο ικανό να εμπλουτίσει το δυτικοευρωπαϊκό μουσικό ιδίωμα:

Ή βυζαντινή μουσική μετερρυθμισμένη καί βελτιωμένη δύναται νά χρησιμεύση ως άφετηρία δημιουργίας μιᾶς πρωτοτύπου μουσικής γλώσσης διὰ τὰ ἀνατολικά ἔθνη⁷⁰².

⁶⁹⁹ L.A. Bourgault-Ducoudray, *Trente mélodies populaires de Grèce et d' Orient*, ό.π., σελ. 8-9: «Pussions-nous avoir réussi à démontrer ce qu'il y a de fécond dans l'application de la polyphonie aux gammes orientales ! [...] Le fruit de cet élargissement serait de fournir aux musiciens occidentaux des ressources d'expression toutes nouvelles et des couleurs qui ne se sont pas encore rencontrées sur la palette musicale».

⁷⁰⁰ Άρθρο με τίτλο «Όλίγα περί Βυζαντινῆς μουσικῆς», αναδημοσιευμένο από τον Βύρωνα Φιδετζή στο «Κείμενα για την ελληνική μουσική στην εφημ. 'Έσπερία'», ό.π., σελ. 132.

⁷⁰¹ Πβ. προηγούμενως, σελ. 67, σχετικά με τις προοπτικές της «μεταρρυθμισμένης» ελληνικής εκκλησιαστικής μουσικής.

⁷⁰² ό.π., σελ. 134.

4.1.3.2. Οι Trente mélodies populaires στην έντεχνη μουσική δημιουργία

Ο Σπύρος Σαμάρας, και πιθανότατα και ο Μανώλης Καλομοίρης, αξιοποίησαν τις *Τριάντα δημοτικές μελωδίες της Ελλάδας και της Ανατολής* ως πηγή από την οποία άντλησαν δημοτικά τραγούδια που χρησιμοποίησαν σε συνθέσεις τους. Τα συγκεκριμένα δημοτικά τραγούδια συναντώνται είτε ως μέρη κάποιου μεγαλύτερου μεγέθους έργου, είτε και ως αυτοτελή έργα, όπου το θεματικό υλικό περιλαμβάνει, κατά περίπτωση, το δημοτικό τραγούδι στο σύνολό του, ή κάποια θέματα από αυτό. Ένας πιθανός λόγος για τον οποίο οι δύο συνθέτες κατέφυγαν στη συλλογή του Bourgault-Ducoudray είναι το ότι τους παρείχε «έτοιμο» υλικό δημοτικής μουσικής, λόγω της καταγραφής σε δυτικοευρωπαϊκή σημειογραφία και της αρμονικής επεξεργασίας των περιεχομένων της. Επιπλέον, το γεγονός ότι και οι δύο συνθέτες εκτιμούσαν σε μεγάλο βαθμό τον Άραμη, είναι πιθανόν να σχετίζεται και με τη χρήση της συλλογής του Bourgault-Ducoudray στο έργο τους. Ο Άραμης, ερμηνεύοντας τα «δημοτικά» τραγούδια του Bourgault-Ducoudray μαζί με τις δικές του εναρμονίσεις, τα προέβαλε ως πρότυπα αρμονικά επεξεργασμένων δημοτικών μελωδιών. Έτσι, αν ο Σαμάρας και ο Καλομοίρης ήθελαν να χρησιμοποιήσουν μια «καλή» συλλογή δημοτικών τραγουδιών ως πηγή για το έργο τους, θα μπορούσαν να καταφύγουν σε κάποια που έφερε την εκτίμηση του Άραμη, καθώς ο Άραμης δεν εξέδωσε ποτέ τα τραγούδια που είχε εναρμονίσει.

Αν εξετάσουμε μεμονωμένα τις περιπτώσεις των δύο συνθετών, θα παρατηρήσουμε ότι ο Σπύρος Σαμάρας απέδιδε ιδιαίτερη σημασία στη συλλογή του Bourgault-Ducoudray, ως πηγή για το συνθετικό του έργο. Αυτό φαίνεται από μία συνέντευξή του στο περιοδικό *Ορφεύς* της Αλεξάνδρειας, όπου ομολογεί ότι αρκετά από τα δημοτικά τραγούδια που υπάρχουν στην όπερά του Ρέα, αντλήθηκαν από τις *Trente melodies populaires de Grèce et d'Orient*⁷⁰³. Ο Σαμάρας δεν περιορίζεται μόνο στην αναφορά της πηγής του, αλλά τοποθετεί τη συλλογή του Bourgault-Ducoudray στη βάση της ελληνικής έντεχνης μουσικής δημιουργίας, λέγοντας ότι

[...] όλοι οι Έλληνες συνθέται [...] εδιδάχθησαν τα δημόδη άσματα από τον περίφημον Ντυκουντραί⁷⁰⁴.

⁷⁰³ Βλ. Καίτη Ρωμανού, *Εθνικής Μουσικής Περιήγησις*, ό.π., σελ. 170-171.

⁷⁰⁴ ό.π., σελ. 171.

Η συλλογή του Bourgault-Ducoudray κρίνεται από τον Σαμάρα ως τέλεια εναρμονισμένη, ενώ οι ενστάσεις του αφορούσαν μόνο το κατά πόσον απέδιδε την ελληνικότητα των δημοτικών τραγουδιών, σε σύγκριση με την συλλογή του Άραμη:

[...] της λείπει κάποτε εκείνη η καθαρώς ελληνική ψυχή, την οποία ήύρα εις την συλλογήν του Άραμι [...] ⁷⁰⁵.

Αν και ο Σαμάρας θεωρούσε ότι ένας Έλληνας θα ήταν ικανότερος να αποδώσει το ιδιαίτερο ύφος των δημοτικών τραγουδιών εναρμονίζοντάς τα, δεν έφτανε στο σημείο να απορρίψει το έργο του Bourgault-Ducoudray λόγω μη ελληνικότητας ⁷⁰⁶. Στη σκέψη του Σαμάρα η συλλογή του Bourgault-Ducoudray αποτελούσε τη βάση επάνω στην οποία θα στηριζόταν το έργο των Ελλήνων συνθετών, γι' αυτό και τον θεωρεί διδάσκαλο του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού. Οι Έλληνες μουσικοί καλούνταν, κατά τον Σαμάρα, να ξεπεράσουν τον Bourgault-Ducoudray χωρίς να τον απορρίψουν.

Αν ανατρέξουμε στο παρελθόν του Σπύρου Σαμάρα, θα δούμε ότι ένα μεγάλο μέρος της μουσικής του προσωπικότητας και τεχνοτροπίας διαμορφώθηκε στη Γαλλία. Ο Σαμάρας σπούδασε στο Ωδείο του Παρισιού με τον Léo Delibes και τον Théodore Dubois ⁷⁰⁷ και ήταν συμμαθητής του Maurice Emmanuel ⁷⁰⁸. Καθώς εκείνη την εποχή ο Bourgault-Ducoudray δίδασκε το μάθημα ιστορίας της μουσικής, υπάρχει σημαντική πιθανότητα για τον Σαμάρα να το παρακολούθησε, καθώς και να γνώρισε κάποια από τις υπόλοιπες δραστηριότητες του Bourgault-Ducoudray. Λαμβάνοντας υπόψη αυτά τα δεδομένα, ενδέχεται η εκτίμηση του Σαμάρα στη συλλογή του Bourgault-Ducoudray να βασίζεται και σε προσωπική του εμπειρία.

Η περίπτωση του Μανώλη Καλομοίρη και η σχέση του έργου του με τη συλλογή του Bourgault-Ducoudray κινείται σε διαφορετικό επίπεδο, καθώς δεν μπορεί να επιβεβαιωθεί απόλυτα ⁷⁰⁹. Σύμφωνα με υπόθεση του Νίκου Μαλιάρα ⁷¹⁰, η οποία

⁷⁰⁵ Καίτη Ρωμανού, *Εθνικής Μουσικής Περιήγησις*, ό.π., σελ. 171.

⁷⁰⁶ Για απόψεις Σαμάρα σχετικά με τον Bourgault-Ducoudray και το ελληνικό δημοτικό τραγούδι, βλ. προηγούμενος, σελ. 152.

⁷⁰⁷ Βλ. Καίτη Ρωμανού, *Έντεχνη ελληνική μουσική στους νεότερους χρόνους*, ό.π., σελ. 146.

⁷⁰⁸ Βλ. προηγούμενος, σελ. 83-84.

⁷⁰⁹ Ο Νίκος Μαλιάρας αναφέρει ότι τα συγκεκριμένα δημοτικά τραγούδια έχουν «πιθανότατα» αντληθεί από τη συλλογή του Bourgault-Ducoudray. Για περισσότερες λεπτομέρειες βλ. Νίκος Μαλιάρας, *Το Ελληνικό Δημοτικό Τραγούδι στη μουσική του ΜΑΝΩΛΗ ΚΑΛΟΜΟΙΡΗ*, Παπαγρηγορίου-Νάκας, Αθήνα, 2001.

⁷¹⁰ Νίκος Μαλιάρας, *Το Ελληνικό Δημοτικό Τραγούδι στη μουσική του ΜΑΝΩΛΗ ΚΑΛΟΜΟΙΡΗ*, ό.π.

σχεδόν επιβεβαιώνεται από τον Γιώργο Σακαλλιέρο⁷¹¹, ο Μανώλης Καλομοίρης άντλησε κάποια από τα δημοτικά τραγούδια που χρησιμοποίησε σε συνθέσεις του από τις *Trente mélodies populaires de Grèce et d'Orient*. Οι συγκεκριμένες συνθέσεις του Καλομοίρη χρονολογούνται μεταξύ των ετών 1912-1922. Η απήχηση που είχε η συλλογή του Bourgault-Ducoudray, αλλά και η σχέση του Καλομοίρη με τον Άραμη, καθιστούν σημαντική την πιθανότητα χρήσης της από τον Καλομοίρη. Ο Καλομοίρης έτρεφε μεγάλο θαυμασμό για τον Άραμη και τον κατέτασσε στα πρόσωπα που συνέβαλαν στο να του αποκαλυφθεί η μαγεία του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού:

Ακόμα τή θυμάμαι τή συγκίνηση πού ένοιωσα στò άκουσμα τών λαϊκών αυτών τραγουδιών, όπως τὰ τραγουδοῦσε ó Άραμης [...] τò εἶχα νιώσει εὐτὸς άμέσως, [...] πὼς εἶχα συγκλονιστῇ μόνο άπό τò θάμα τοῦ λαϊκοῦ τραγουδιοῦ πού εἶχε μιλήσει στὴν ψυχῇ μου καὶ μοῦ εἶχε συνεπάρει τò νοῦ καὶ τὴν καρδιά⁷¹².

Ίσως κάποια από τα τραγούδια που συγκίνησαν τον Καλομοίρη να προερχόταν από από τη συλλογή του Bourgault-Ducoudray και το άκουσμά τους να τον ώθησε στο να την εμπιστευθεί ως πηγή ελληνικών «δημοτικών» τραγουδιών για τις συνθέσεις του.

Ο πίνακας που ακολουθεί απεικονίζει τη σχέση μεταξύ των δημοτικών τραγουδιών που υπάρχουν στο έργο του Καλομοίρη και των μελωδιών της συλλογής του Bourgault-Ducoudray:

Ονομασία έργου Καλομοίρη	Ονομασία δημοτικού τραγουδιού	Αριθμός μελωδίας συλλογής Bourgault- Ducoudray
Κουϊντέτο με τραγούδι [Τρίτο μέρος-Intermezzo, όπου περιλαμβάνονται τρία δημοτικά τραγούδια σε πολυφωνική επεξεργασία] ⁷¹³	Τα ματάκια σου τα μαύρα [2 ^ο]	22
	Το πόσο πάει το φιλί [3 ^ο]	25
Ο Πρωτομάστορας ⁷¹⁴	Βαρειά που σ' αγαπώ (Ερωτικό-Ένα πουλάκι)	7

⁷¹¹ Γιώργος Σακαλλιέρος, «Λόγιες εκφάνσεις δημοτικού μέλους στο πέραςμα των χρόνων: το νανούρισμα «Άιντε κοιμήσου κόρη μου...» από τον Bourgault-Ducoudray στον Σκαλκώτα», *Πολυφωνία*, Τεύχος 7, Φθινόπωρο 2005.

⁷¹² Μανώλης Καλομοίρης, *Η ζωή μου και η τέχνη μου*, Νεφέλη, Αθήνα, 1988, σελ. 42-43.

⁷¹³ Νίκος Μαλιάρας, ό.π., σελ. 29-31.

⁷¹⁴ ό.π., σελ. 41-42.

Ονομασία έργου Καλομοίρη	Ονομασία δημοτικού τραγουδιού	Αριθμός μελωδίας συλλογής Bourgault- Ducoudray
Το Δαχτυλίδι της Μάνας ⁷¹⁵	Αιντε κοιμήσου, κόρη μου (Νανούρισμα)	1
Δημοτικά τραγούδια της έκδοσης Ζαχαρία Μακρή ⁷¹⁶	Βαρεία που σ' αγαπώ	7
	Έχε γεια (Κυπριώτικο)	19
	Το πόσο πάει το φιλί	25
	Αιντε κοιμήσου, κόρη μου	1

⁷¹⁵ ό.π., σελ. 45.

⁷¹⁶ ό.π., σελ. 46-49.

4.2. Οι επιδράσεις του Maurice Emmanuel

Στην περίπτωση του Maurice Emmanuel και του έργου του για την ελληνική μουσική δεν μπορούμε να μιλήσουμε για επιδράσεις αντίστοιχης έκτασης με αυτές του Bourgault-Ducoudray. Ο Maurice Emmanuel δεν είχε επισκεφθεί την Ελλάδα προκειμένου να μελετήσει επιτόπου τη μουσική της, ούτε και είχε εμπλακεί σε «φλέγοντα» ζητήματα της ελληνικής μουσικής μέσω των κειμένων του, όπως ο Bourgault-Ducoudray. Επιπλέον, η επιστημονική του κατάρτιση σε θέματα του αρχαίου ελληνικού μουσικού πολιτισμού, λόγω της διδακτορικής του διατριβής και του υπόλοιπου συγγραφικού έργου του, δεν φαίνεται να άγγιζε όσους εμπλέκονταν στα «ζητήματα» της ελληνικής μουσικής των αρχών του 20^{ου} αιώνα και αναζητούσαν περισσότερο προτάσεις με πρακτική εφαρμογή στην πράξη της ελληνικής μουσικής και θετικά σχόλια για την προέλευσή της, παρά θεωρητικού περιεχομένου συγγράμματα. Έτσι, παρόλο που οι αναφορές στα επιστημονικά συγγράμματα του Maurice Emmanuel είναι σχεδόν ανύπαρκτες, δίνεται ιδιαίτερη έμφαση από τον μουσικό τύπο της εποχής στη διάλεξή του για την ελληνική δημοτική μουσική και στη βιβλιοκριτική του για τον *Άριωνα* των Ζαχαρία και Ρεμαντά⁷¹⁷.

Πιο συγκεκριμένα, το μοναδικό σημείο όπου εντοπίσαμε αναφορά στη διατριβή του Maurice Emmanuel είναι ένα άρθρο του Αθανασίου Βερναρδάκη με τίτλο «Έλληνικοί χοροί» στη *Φόρμιγγα* της 15^{ης}-31^{ης} Μαρτίου του 1912. Ο Βερναρδάκης αναφέρεται με θαυμασμό στη διατριβή του Emmanuel, δίνοντας έμφαση στο γεγονός ότι εμπεριέχει φωτογραφικές απεικονίσεις των αρχαίων ελληνικών χορών:

[...] διὰ τοῦ εμβριθεστάτου αὐτοῦ δοκιμίου περὶ τῶν ἀρχαίων Ἑλληνικῶν χορῶν, διὰ τινος χορευτρίας τοῦ Μεγάλου Μελοδράματος τῶν Παρισίων καὶ τινος διασήμου χοροδιδασκάλου κατώρθωσε ν' ἀναλύσῃ καὶ ἀνασυνθέσῃ ἅπαντα τὰ βήματα τῶν χορῶν τῶν παριστανομένων ἐν τοῖς ἀρχαίοις ἀγγείοις καὶ νὰ παραστήσῃ ταῦτα δι' ἑκατοντάδων φωτογραφιῶν⁷¹⁸.

Τα υπόλοιπα δημοσιεύματα που εξετάσαμε σχετίζονται με τη διάλεξη και τη βιβλιοκριτική του Maurice Emmanuel, και επιχειρούν να τονίσουν την ευρωπαϊκή απήχηση της ελληνικής δημοτικής μουσικής. Το όνομα του Maurice Emmanuel

⁷¹⁷ Maurice Emmanuel, «PEMANOTAS (Α.), ΖΑΧΑΡΙΑΣ (Π.Δ.) Ἀρίων. Ἡ μουσικὴ τῶν Ἑλλήνων, ὡς διεσώθη ἀπὸ τῶν ἀρχαιοτάτων χρόνων μέχρι τῆς σήμερον. Athènes, 1917. In-4°, xxxvi-64 p.», *Revue des Études grecques*, Librairie Ernest Leroux, Παρίσι, 1918, Τόμος II, σελ. 473-474.

⁷¹⁸ Α. Ν. Βερναρδάκης, «Ἑλληνικοὶ χοροὶ», *Φόρμιγγς*, Περίοδος Β', Ἔτος Ζ'(Θ'), Αριθ. 16-17-18, 29 Φεβρουαρίου-15-31 Μαρτίου 1912, σελ. 8.

χρησιμοποιείται ως μάρτυρας αυτής της ευρωπαϊκής απήχησης, χωρίς όμως να γίνεται καμία συγκεκριμένη αναφορά στο επιστημονικό έργο του.

4.2.1. Η διάλεξη του Maurice Emmanuel για την ελληνική δημοτική μουσική στον ελληνικό μουσικό τύπο

Όπως ήδη γνωρίζουμε⁷¹⁹, η διάλεξη του Maurice Emmanuel δόθηκε στο Παρίσι στις 17 Μαΐου του 1908, στα πλαίσια εκδήλωσης που οργάνωσε η Ligue française pour la défense des droits de l'hellénisme, οργάνωση που δραστηριοποιούνταν για την προβολή και υποστήριξη των ελληνικών εθνικών δικαιών στο εξωτερικό.

Η διάλεξη και η ευρύτερη εκδήλωση προβλήθηκαν εκτεταμένα και με ιδιαιτέρως θετικά σχόλια από τον ελληνικό μουσικό τύπο, και κυρίως από τη *Φόρμιγγα*. Επιχειρώντας μία χρονολογική κατάταξη των σχετικών δημοσιευμάτων, παρατηρούμε ότι σχεδόν όλα δημοσιεύονται την εποχή που πραγματοποιήθηκε η εκδήλωση. Η μοναδική μεταγενέστερη αναφορά βρίσκεται στο τεύχος Μαΐου του 1922 της *Μουσικής Επιθεωρήσεως*, σε δημοσιευμένη διάλεξη του Θ.Ν. Συναδινού για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι.

Πιο συγκεκριμένα, στη στήλη «Μουσική Κίνησις-Ειδήσεις πάντοτε σχετικαί», της *Φόρμιγγος* της 15^{ης}-30^{ης} Απριλίου 1908, η εκδήλωση χαρακτηρίζεται «λαμπρά» και «έκτάκτως ενδιαφέρουσα», ενώ γίνεται επίσης μνεία στο πλήθος των παρευρισκομένων και στη συμμετοχή του Άραμη στο μουσικό μέρος της. Ο τρόπος με τον οποίο κατανοήθηκε στην Ελλάδα η διάλεξη του Maurice Emmanuel γίνεται φανερός στα γραφόμενα του συντάκτη, ο οποίος υποστηρίζει ότι ο Maurice Emmanuel απέδειξε τη συνέχεια της ελληνικής μουσικής από την αρχαιότητα ως την εποχή του:

Διὰ μακρῶν ὠμίλητε περὶ τῶν δημωδῶν ἑλληνικῶν ᾠσμάτων ὁ σοφὸς καθηγητὴς τοῦ Ἰδείου τῶν Παρισίων κ. Μ. Emmanuel, ἀναπτύξας ἱστορικῶς καὶ ἐθνολογικῶς ταῦτα, καὶ ἀποδείξας ὅτι διετηρήθη παρ' ἡμῖν σχεδὸν ἀνέπαφος ἀπὸ ἀρχαιοτάτων χρόνων ἢ μητρικὴ μουσικὴ, σὺν τῇ γλώσσῃ μετὰ τῶν ἡθῶν καὶ ἐθίμων⁷²⁰.

Στο ακριβώς επόμενο φύλλο της *Φόρμιγγος* [Αρ. 3, 15 Μαΐου 1908] δημοσιεύονται μεταφρασμένα αποσπάσματα από τη διάλεξη του Maurice Emmanuel. Ο συντάκτης,

⁷¹⁹ Βλ. προηγουμένως, κεφάλαια «La musique populaire grecque» και «Suite sur des airs populaires grecs», σελ. 90-97.

⁷²⁰ «Μουσική Κίνησις-Ειδήσεις πάντοτε σχετικαί», *Φόρμιγγς*, Περίοδος Β'-Έτος Δ'(ΣΤ'), Αριθ. 1-2, 15-30 Απριλίου 1908, σελ. 8.

παρεμβάλλοντας μικρά δικά του σχόλια, παραθέτει την αρχή και το τέλος της διάλεξης, χαρακτηρίζοντας τα λεγόμενα του Emmanuel «ἄξια πολλοῦ λόγου»⁷²¹.

Μία ακόμη θετική αναφορά της *Φόρμιγγος* υπάρχει στο τελευταίο τεύχος του 1908. Στο άρθρο με τίτλο «Σύντομος μουσική ἐπισκόπησις τοῦ λήξαντος ἔτους», ο Maurice Emmanuel χαρακτηρίζεται «σοφὸς καθηγητὴς» και τονίζεται για μία ακόμη φορά το ὅτι ἀπέδειξε την ιστορική συνέχεια της ελληνικής μουσικής:

[...] ὁ σοφὸς καθηγητὴς τοῦ ὀδείου τῶν Παρισίων κ. M. Emmanuel, ἀποδείξας δι' αὐτῶν ὅτι διετηρήθη παρ' ἡμῖν σχεδὸν ἀνέπαφος ἀπὸ τῶν ἀρχαιοτάτων χρόνων ἡ μητρικὴ μουσικὴ σὺν τῇ γλώσσῃ μετὰ τῶν ἡθῶν καὶ ἐθίμων⁷²².

Η ομοιότητα του συγκεκριμένου παραθέματος με το πρώτο ἴσως να μην εἶναι μία ἀπλὴ ἐπανάληψη, ἀλλὰ να σχετίζεται με τις γενικότερες θέσεις της *Φόρμιγγος* για την ἀνάδειξη της ελληνικής δημοτικής μουσικής και την ἐμφαση που ἐπεδίωκε να δοθεῖ σε αυτές. Η ιστορική συνέχεια της ελληνικής μουσικής παράδοσης αποτελούσε βασικὸ χαρακτηριστικὸ που συνηγοροῦσε υπέρ της ἀξίας της και εἶχε κατὰ καιροὺς προβληθεῖ μέσω της *Φόρμιγγος*. Κατὰ συνέπεια, ἡ ταύτιση των θέσεων ενός Ευρωπαίου μουσικολόγου και ενός ελληνικοῦ μουσικοῦ ἐντύπου φαίνεται ὅτι προσέδιδε ἕνα ἐπιπλέον κύρος στο ἐντυπο, και το κύρος αὐτὸ ἔπρεπε να γίνῃ φανερό στο ἐλληνικὸ ἀναγνωστικὸ κοινό.

Πέρα ὅμως ἀπὸ την δημοσίευση ἐπαινετικῶν περιγραφῶν της διάλεξης του Maurice Emmanuel, ἡ *Φόρμιγξ* δημοσίευσε και ἕνα κείμενο, ὅπου σχολιάζεται ἡ συμμετοχὴ του Ἀραμη στο μουσικὸ μέρος της ἐκδήλωσης. Ἀπέναντι στον Ἀραμη ἡ *Φόρμιγξ* εἶχε κρατήσῃ ἐπιφυλακτικὴ στάση, ὕστερα ἀπὸ τον ἀρχικὸ ἐνθουσιασμό που εἶχε προκαλέσῃ ἡ συναυλία του⁷²³, ἡ ὁποία εἶναι ἐμφανὴς και σε αὐτὴ την περίπτωση. Ἐτσι, με ἀφορμὴ ἕνα χρονογράφημα του Ζαχαρία Παπαντωνίου στην ἐφημερίδα *Ἐμπρός*⁷²⁴, ὁ συντάκτης της *Φόρμιγγος* ἀναπτύσσει για ἄλλη μία φορά το ζήτημα της διασκευῆς των ελληνικῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν και ἐκφράζει την παγιωμένη θέση της ἐφημερίδας ὅτι τα δημοτικὰ τραγούδια δεν θα πρέπει να διασκευάζονται, ἀλλὰ να διατηροῦνται στην ἀρχικὴ τους μορφή και ὑπὸ αὐτὴν να παρουσιάζονται στο κοινό.

⁷²¹ «Ἐκ μίας ὁμιλίας Γάλλου μουσικοῦ περὶ τῆς δημῳδους μουσικῆς μας», *Φόρμιγξ*, Περίοδος Β'-Ἔτος Δ'(ΣΤ'), Αριθ. 3, 15 Μαΐου 1908, σελ. 1.

⁷²² Βλ. «Σύντομος μουσικὴ ἐπισκόπησις τοῦ λήξαντος ἔτους», *Φόρμιγξ*, Περίοδος Β'-Ἔτος Δ'(ΣΤ'), Αριθ. 17-18, 15-31 Δεκεμβρίου 1908, σελ. 2.

⁷²³ Βλ. Καίτη Ρωμανοῦ, *Εθνικὴς Μουσικὴς Περιήγησις*, ὁ.π., σελ. 172.

⁷²⁴ Σύμφωνα με τις πληροφορίες της *Φόρμιγγος*, ὁ Ζαχαρία Παπαντωνίου δημοσίευσε στην ἐφημερίδα *Ἐμπρός* μίαν ἀνταπόκρισή του ἀπὸ το Παρίσι, ὅπου δίνει πληροφορίες σχετικά με τὴν διάλεξη αὐτὴν του Maurice Emmanuel. Δεν στάθηκε δυνατόν να ἐντοπίσουμε το συγκεκριμένο ἀρθρο στην πρωτότυπη μορφή του, γι' αὐτὸ και περιοριζόμαστε στις πληροφορίες της *Φόρμιγγος*.

Οι επιφυλάξεις που εκφράζει ο συντάκτης για τον Άραμη δεν επεκτείνονται στον Maurice Emmanuel, ο οποίος χαρακτηρίζεται «φιλελληνικότατος μεγάλης δ' άξιας έπιστήμων και έρευνητής»⁷²⁵.

Ένα κοινό σημείο μεταξύ των δημοσιευμάτων που εξετάσαμε είναι το ότι προσδίδουν ιδιαίτερη έμφαση στο κύρος των απόψεων του Maurice Emmanuel. Θέλοντας να δώσουν μία έμμεση απάντηση σε όσους, υπό το πρόσχημα του εξευρωπαϊσμού, απαξίωναν το ελληνικό δημοτικό τραγούδι, χρησιμοποίησαν τα εγκωμιαστικά σχόλια του Maurice Emmanuel προκειμένου να αποδείξουν ότι η αξία των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών δεν μπορούσε να αμφισβητηθεί, επειδή ακριβώς είχε αναγνωριστεί από έναν ακόμη Ευρωπαίο επιστήμονα.

Σε αυτό το πνεύμα κινήθηκε και ο Θεόδωρος Συναδινός, ο οποίος στη διάλεξή του για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι⁷²⁶, εκτός από τον Bourgault-Ducoudray⁷²⁷, επικαλείται και τον Maurice Emmanuel⁷²⁸ ως Ευρωπαίο επιστήμονα που εκφράστηκε θετικά για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι. Ο Συναδινός χρησιμοποίησε και ένα απόσπασμα από το κείμενο της διάλεξης του Maurice Emmanuel, το οποίο αναφέρεται στον πλούτο των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών:

[...] «Μεγάλη ποικιλία βασιλεύει μεταξύ των άσμάτων των διαφόρων έπαρχιών. Άλλ' όλα έχουν κοινήν τήν βάσιν ενός πλούτου μουσικοῦ και μίαν και τήν αὐτήν πηγὴν, ἡ ὁποία φαίνεται ανεξάντλητος. [...]». Καὶ ἔτσι εἶνε⁷²⁹.

4.2.2. Η βιβλιοκριτική του Maurice Emmanuel για τον Άρίωνα των Ζαχαρία-Ρεμαντά

Ο Maurice Emmanuel φαίνεται ότι συνέβαλε στην προβολή του *Αρίωνος*⁷³⁰ στο γαλλικό κοινό, μέσω μίας βιβλιοκριτικής που δημοσίευσε στο περιοδικό *Revue des*

⁷²⁵ «Η διασκευή των δημωδών μας άσμάτων», *Φόρμυζ*, Περίοδος Β΄-Έτος Δ΄, Αριθ. 1-2, Αθήνα 15-30 Απριλίου 1912, σελ. 1.

⁷²⁶ Η διάλεξη του Θεοδώρου Συναδινού περιλαμβάνεται στην αυτοτελή έκδοση *Το ελληνικό τραγούδι-Πέντε διαλέξεις-συναυλίες*, [Εκδοτικά Καταστήματα Ακροπόλεως, Αθήνα, 1922]. Επίσης έχει δημοσιευθεί και στη Μουσική Επιθεώρηση [Τεύχος 8, Έτος Α΄, Μάιος 1922, σελ. 8].

⁷²⁷ Βλ. προηγουμένως, σελ. 156.

⁷²⁸ Θ.Ν.Συναδινός, «Πέντε διαλέξεις-συναυλίες-Το δημοτικό μας τραγούδι», *Μουσική Επιθεώρησης*, Τεύχος 5^ο-6^ο, Φεβρουάριος-Μάρτιος 1922, σελ. 2-8 «[...] από του Maccerie Emmanuel [...]», βλ. και προηγουμένως, σελ. 156.

⁷²⁹ Βλ. Θεοδώρου Ν. Συναδινού, «Πέντε διαλέξεις-συναυλίες-Το δημοτικό μας τραγούδι», *Μουσική Επιθεώρησης*, Τεύχος 8, Έτος Α΄, Μάιος 1922, σελ. 8. Με πλάγια γράμματα δίνεται από τον Συναδινό το μεταφρασμένο παράθεμα από τη διάλεξη του Maurice Emmanuel.

⁷³⁰ Βλ. Για περισσότερες λεπτομέρειες σχετικά με τον *Αρίωνα*, βλ. προηγουμένως, σελ. 152-153.

*Études grecques*⁷³¹. Η κριτική αυτή, αν και δεν ήταν θετική στο σύνολό της, χρησιμοποιήθηκε επιλεκτικά από τον Προκόπιο Ζαχαρία προκειμένου να αποδείξει στο ελληνικό κοινό ότι η συλλογή του έχαιρε ευρωπαϊκής αναγνώρισης.

Ανατρέχοντας στο περιεχόμενο της κριτικής του Emmanuel, παρατηρούμε ότι υπάρχει ισορροπία μεταξύ θετικών και αρνητικών επισημάνσεων. Έτσι, στην αρχή της κριτικής του εκφράζεται εγκωμιαστικά για τον τρόπο με τον οποίο αποδίδονται τα ελληνικά δημοτικά τραγούδια και οι χοροί, χαρακτηρίζοντας τον *Αρίωνα* «πολύτιμο»⁷³². Ο Emmanuel πιστεύει ότι πολλοί από τους ρυθμούς των τραγουδιών και των χορών ανάγονται στην αρχαιοελληνική μετρική, αντιστοιχίζοντάς τους σε σχήματα όπως οι επίτριτοι, οι χορίαμβοι και οι ιωνικοί. Για τους λόγους αυτούς θεωρεί πολύ σημαντικό το επίτευγμα του Ζαχαρία να αποδώσει τους συγκεκριμένους ρυθμούς μέσω των περιεχομένων της συλλογής του:

[...] τους επίτριτους με επτά κύριους χρόνους, ο κ. Th. Reinach τους υποστήριξε, οι κύριοι Gevaert και Maurice Emmanuel δεν πίστεψαν ποτέ στην ύπαρξή τους. Ο κ. Ζαχαρίας παρουσιάζει περισσότερα από δέκα αδιαμφισβήτητα σχετικά παραδείγματα⁷³³.

Αναπτύσσοντας περισσότερο τη σκέψη του, ο Maurice Emmanuel αναφέρει ότι οι δευτερεύοντες επίτριτοι αποτελούν το χαρακτηριστικό ρυθμικό σχήμα του πρώτου *Πυθιονίκου* του Πινδάρου, επισημαίνοντας ότι η συνεισφορά του Ζαχαρία επεκτείνεται και στην κατανόηση αυτού του μουσικού μνημείου της αρχαιότητας. Ο Emmanuel εντοπίζει επίσης και αρχαιοελληνικές αρμονίες, όπως η δωριστί, στα μέλη που περιέχονται στον *Αρίωνα*.

Αν οι θετικές επισημάνσεις του Maurice Emmanuel για τον *Αρίωνα* ανάγονται στη σχέση ακούσματος-περιεχομένου μελών της συλλογής με την αρχαία ελληνική μουσική, οι αρνητικές σχετίζονται κυρίως με την τεχνική εναρμόνισης που χρησιμοποιήθηκε από τους συγγραφείς:

Η παιδικότητα και η ασχήμια της [εναρμόνισης] δεν εξυπηρετούν τα περιεχόμενά της συλλογής⁷³⁴.

⁷³¹ Maurice Emmanuel, «PEMANOTAS (Α.), ΖΑΧΑΡΙΑΣ (Π.Δ.). Ἀρίων. Ἡ μουσικὴ τῶν Ἑλλήνων ὡς διεσώθη ἀπὸ τῶν ἀρχαιοτάτων χρόνων μέχρι τῆς σήμερον. Athènes, 1917. In 4^ο, xxxvi-64 p.», *Revue des Études Grecques*, Librairie Ernest Leroux, Παρίσι, Τόμος 2, 1918, σελ. 473-474.

⁷³² «Ce recueil est précieux [...]», ό.π., σελ. 473.

⁷³³ Maurice Emmanuel, «PEMANOTAS (Α.), ΖΑΧΑΡΙΑΣ (Π.Δ.). Ἀρίων. Ἡ μουσικὴ τῶν Ἑλλήνων ὡς διεσώθη ἀπὸ τῶν ἀρχαιοτάτων χρόνων μέχρι τῆς σήμερον. Athènes, 1917. In 4^ο, xxxvi-64 p.», *Revue des Études Grecques*, ό.π., σελ. 474.

⁷³⁴ ό.π.

Στο θέμα της εναρμόνισης, ο Emmanuel δείχνει να ενοχλείται ιδιαίτερα και από τη «δέσμευση» των συγγραφέων του *Αρίωνος* να παραμείνουν «εντός του τρόπου» στις εναρμονίσεις τους, καθώς διαπιστώνει ότι τελικά δεν την τήρησαν. Ένα ακόμη αρνητικό χαρακτηριστικό που προσάπτει στον *Αρίωνα* είναι η άγνοια σημαντικών, κατ'αυτόν, βιβλιογραφικών πηγών, όπως η *Histoire et Théorie de la Musique de l'Antiquité* του Gevaert. Ο Maurice Emmanuel υποστηρίζει ότι η απουσία αναφορών στο σύγγραμμα του Gevaert από την πλευρά των συγγραφέων, καθιστά μη αξιόπιστη την ενότητα του *Αρίωνος* που αφορούσε την αρχαία ελληνική μουσική:

Οι κύριοι Ζαχαρίας και Ρεμαντάς παρουσιάζουν μία σύνοψη της αρχαίας ελληνικής μουσικής που είναι προς συζήτηση⁷³⁵.

Η αντίστοιχη ενότητα για τη βυζαντινή μουσική δεν αντιμετωπίζεται εξίσου αυστηρά από τον Maurice Emmanuel. Ίσως επειδή δεν ήταν εξίσου καλά καταρτισμένος σχετικά με αυτήν, αντιμετωπίζει με ενδιαφέρον τις πληροφορίες που παραθέτουν οι Ζαχαρίας και Ρεμαντάς και εκφράζεται θετικά για τη συμβολή των συγγραφέων στη μελέτη της:

Τούς θεωρώ πολύ καλύτερα πληροφορημένους σχετικά με τη βυζαντινή μουσική, και μου φαίνεται ότι ξεκαθαρίζουν αρκετά πράγματα σχετικά με αυτό το δύσκολο αντικείμενο⁷³⁶.

Οι αρνητικές επισημάνσεις του Maurice Emmanuel δεν εμπόδισαν τον *Αρίωνα* να λάβει το αργυρό μετάλλιο της Association pour l'encouragement des études grecques⁷³⁷. Ο γραμματέας της ένωσης, Georges Dalmeyda, στην εκτεταμένη αναφορά του για τις εργασίες και τους διαγωνισμούς του έτους 1918-1919, ανακοινώνει την απονομή του βραβείου, επισημαίνοντας παράλληλα ότι οι επιφυλάξεις που διατύπωσε στην βιβλιοκριτική του ο Maurice Emmanuel δεν αποτελούν εμπόδιο για τη βράβευση του *Αρίωνος*:

Παρά τις επιφυλάξεις αυτές, πρέπει να αναγνωρίσουμε στον κ. Ζαχαρία ότι νέο και σημαντικό μας προσφέρει ο *Αρίων* [...]. Η Επιτροπή βραβείων θεώρησε ότι οφείλει να ενθαρρύνει τέτοιες καρποφόρες έρευνες και το έργο λαμβάνει το αργυρό μετάλλιο της Ένωσης⁷³⁸.

⁷³⁵ ό.π.

⁷³⁶ ό.π.

⁷³⁷ *Revue des Études grecques*, Ernest Leroux, Παρίσι, 1921, Τόμος XXXII, 1919, σελ. LII: «Ο κ. Ζαχαρίας λαμβάνει το αργυρό μετάλλιο της Ένωσης για τη συλλογή ελληνικών τραγουδιών και χορών που δημοσίευσε υπό τον τίτλο *Αρίων*».

⁷³⁸ «Rapport de M.G. Dalmeyda, Secrétaire de l'Association sur les travaux et les concours de l'Année 1918-1919», *Revue des Études grecques*, Ernest Leroux, Παρίσι, 1921, Τόμος XXXII, 1919, σελ. LXXII.

Όπως ήταν φυσικό, η βράβευση της συλλογής του αποτέλεσε για τον Ζαχαρία σημαντικό γεγονός, το οποίο θέλησε και να εκμεταλλευτεί εμπορικά. Έτσι προκειμένου να προωθήσει τον *Αρίωνα*, προσέθεσε ένα «διαφημιστικό» φυλλάδιο μετά την τελευταία σελίδα του βιβλίου του *Η μουσική των Ελλήνων*⁷³⁹. Σε αυτό δίνεται αρχικά μία περίληψη του περιεχομένου του *Αρίωνος* και επισημαίνεται η βράβευσή του από την Association pour l'encouragement des études grecques. Ο Ζαχαρίας παραθέτει στη συνέχεια ένα απόσπασμα από την βιβλιοκριτική του Maurice Emmanuel, έχοντας παραλείψει τις αρνητικές επισημάνσεις. Τα σημεία της κριτικής που παρατίθενται αφορούν την ακρίβεια της απόδοσης της μελωδικής κίνησης και του ρυθμού, την επιστημονική ιδιότητα του Ζαχαρία και την απόπειρά του να αποδώσει χορευτικά τα μέτρα των κομματιών της συλλογής του:

[...] Ό κ. Ζαχαρίας είναι άνήρ έπιστήμων. Διακεκριμένος ών χημικός δέν αρκείται εις τὰ περίπου· γινώσκει τήν άξίαν μιᾶς λεπτομερείας καί μετρά μετ' άκριβείας τὰ διαστήματα καί τούς χρόνους, τὰς κλίμακας καί τὰς άξίας τών φθόγγων. Έξ όρμεμφύτου έπεχείρησε νά χορεύση αὐτός ό ίδιος τὰ μέτρα τών όρχηστικῶν αὐτῶν άσμάτων καί οὕτω φέρει στερεάν συμβολήν εις τήν ιστορίαν ρυθμῶν τινων οἵτινες μέχρι τοῦδε έφαίνοντο άνώμαλοι [...]⁷⁴⁰.

Η επισήμανση του Maurice Emmanuel αναφορικά με την αντιστοιχία αρχαίας μετρικής και μέτρων των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών αποδίδεται μάλλον περιληπτικά από τον Ζαχαρία, ίσως επιβεβαιώνοντας με αυτό τα λεγόμενα του Maurice Emmanuel ότι δεν είχε τις απαιτούμενες θεωρητικές γνώσεις επί της αρχαίας ελληνικής μουσικής:

[...] όμιλει δ' έἴτα περί τών έπιτρίτων τοῦ Πινδάρου, τών χοριάμβων κλπ.⁷⁴¹.

Οι λεπτομέρειες της βράβευσης του *Αρίωνος* δίνονται στην τελευταία παράγραφο του «διαφημιστικού φυλλαδίου». Ο Ζαχαρίας αναφέρεται στην συνέλευση της Association pour l'encouragement des études grecques που έλαβε χώρα στις 8 Μαΐου του 1918 και στην αναγγελία της βράβευσης της συλλογής του από τον πρόεδρο της

⁷³⁹ Π.Δ. Ζαχαρία, *Η μουσική τών Ελλήνων, Τρεις διαλέξεις*, Τυπογραφείον της Β. Αυλής Α. Ραφτάνη, Αθήνα, 1922. Το βιβλίο περιλαμβάνει το κείμενο τριών διαλέξεων που έδωσε ο Ζαχαρίας για την ελληνική μουσική.

⁷⁴⁰ Π.Δ. Ζαχαρία, *Η μουσική τών Ελλήνων, Τρεις διαλέξεις*, Τυπογραφείον της Β. Αυλής Α. Ραφτάνη, Αθήνα, 1922, ένθετο φύλλο στο τέλος του βιβλίου. Πβ. Maurice Emmanuel, «PEMANOTAS (Α.), ΖΑΧΑΡΙΑΣ (Π.Δ.). Αρίων. Η μουσική τών Ελλήνων ώς διεσώθη από τών άρχαιοτάτων χρόνων μέχρι τής σήμερον. Athènes, 1917. In 4°, xxxvi-64 p.», ό.π.: «Chimiste distingué, il ne se contente pas d'á peu près; il sait la valeur d'un detail et il mesure avec rigueur les intervalles et les temps, les échelles et les durées. Par intuition il s'est astreint á danser lui-même les mesures de ses chants orchestiques, et ainsi il apporte une contribution solide á l'histoire de certains rythmes qui jusqu'ici paraissaient anormaux».

⁷⁴¹ ό.π.

Ένωσης. Βάσει των πρακτικών της συνέλευσης⁷⁴², η βράβευση του *Αρίωνος* αναγγέλθηκε από τον Georges Dalmeyda, που ήταν ο γραμματέας της Association pour l'encouragement des études grecques. Ο πρόεδρος απουσίαζε και η εισήγησή του, που αναγνώστηκε, αποτελούσε ένα εγκώμιο προς όσους πολέμησαν ηρωικά στο πεδίο της μάχης⁷⁴³. Οι πληροφορίες που δίνει στη συνέχεια ο Ζαχαρίας αποτελούν περίληψη της ομιλίας του Georges Dalmeyda:

[...] ἐξαιρεί τὴν περιεχόμενὴν ἀντίληψιν τῶν περιφήμων στροφῶν τῆς πρώτης πυθιονικῆς ᾠδῆς τοῦ Πινδάρου, ὡς καὶ ἐν γένει τὸ νεωτεριστικὸν τῆς συλλογῆς ἐν σχέσει πρὸς τὰ προηγουμένας ὡς τῆς τοῦ Bourgault-Ducoudray⁷⁴⁴.

Μία έμμεση αναφορά στον Maurice Emmanuel, σε σχέση με τη βράβευση του *Αρίωνος*, γίνεται και σε ένα άρθρο της *Μουσικῆς Επιθεώρησης*. Το άρθρο έχει τίτλο «Διαλέξεις Π.Δ. Ζαχαρίου, Ἡ ἑλληνικὴ μουσικὴ» και είχε δημοσιευθεῖ στο τεύχος του Οκτωβρίου του 1921⁷⁴⁵. Στην πληροφορία της βράβευσης και ως απάντηση προς όσους αμφισβητούσαν την αξία της ελληνικῆς μουσικῆς, επισυνάπτεται ένα εκτεταμένο απόσπασμα από την αναφορά του Georges Dalmeyda, απ' όπου έχουν επίσης παραληφθεῖ όλες οι αρνητικὲς ἐπισημάνσεις⁷⁴⁶, ενώ στο σημείο που αναφέρεται το ὄνομα του Maurice Emmanuel, σημειώνεται από τον συντάκτη της *Μουσικῆς Επιθεώρησης* ὅτι εἶναι «καθηγητὴς τῆς ἱστορίας τῆς μουσικῆς ἐν τῷ Ἑθνικῷ Ὡδεῖῳ τῶν Παρισίων»⁷⁴⁷.

⁷⁴² Βλ. *Revue des Études grecques*, Ernest Leroux, Παρίσι, 1921, Τόμος XXXII, 1919, σελ. LII-LIII και LVII-LXXXII.

⁷⁴³ Ο Α' Παγκόσμιος Πόλεμος δεν είχε ἀκόμη τελειώσει.

⁷⁴⁴ Π.Δ. Ζαχαρία, *Ἡ μουσικὴ τῶν Ἑλλήνων, Τρεῖς διαλέξεις*, ὁ.π. Πβ. «Rapport de M. G. Dalmeyda, Secrétaire de l'Association, sur les travaux et les concours de l'année 1918-1919», *Revue des Études grecques*, Ernest Leroux, Παρίσι, 1921, Τόμος XXXII, 1919, σελ. LXXI: «Αὐτοὶ οἱ δευτερεύοντες ἐπίτριοι εἶναι ἀκριβῶς ὁ χαρακτηριστικὸς ρυθμὸς τοῦ πρώτου Πυθιονικοῦ τοῦ Πινδάρου. Ἀν τὸ κομμάτι παρουσιάζει ἀκόμη δυσκολίες που μία ἢ δύο διορθώσεις θα ἦταν ἴσως ἀρκετές να τις ἀπομακρύνουν, ἀξίζει να ἐπισημανθεῖ ἡ συμβολὴ τοῦ κ. Ζαχαρία στην ἐρμηνεία αὐτῶν τῶν περίφημων στροφῶν», και ὁ.π., σελ. LXXI- LXXII: «Θα κατανοήσουμε τὴ σημασία και τὴν καινοτομία τῆς συλλογῆς ἀν συγκρίνουμε τὴν ἐρμηνεία τοῦ κ. Ζαχαρία με ἐκείνη τοῦ Bourgault-Ducoudray για τὸ ἴδιο τραγούδι, παραδείγματός χάρι το ὁμορφο κομμάτι που φέρει τὸν ἀριθμὸ 53. [...] Ο κ. Ζαχαρίας γράφει τὸ ρεφραῖν σε δύο χρόνους και τὸ τραγούδι στη σωστή του ἀπόδοση σε παιωνικὸ ρυθμὸ, δηλαδὴ σε πέντε χρόνους».

⁷⁴⁵ Σ.Λ., «Διαλέξεις Π.Δ. Ζαχαρίου, Ἡ ἑλληνικὴ μουσικὴ», *Μουσικὴ Επιθεώρησης*, Οκτώβριος 1921, Τεύχος Α', σελ. 14.

⁷⁴⁶ «Rapport de M. G. Dalmeyda, Secrétaire de l'Association, sur les travaux et les concours de l'année 1918-1919», *Revue des Études grecques*, ὁ.π., σελ. LXXI-LXXII.

⁷⁴⁷ Σ.Λ., «Διαλέξεις Π.Δ. Ζαχαρίου, Ἡ ἑλληνικὴ μουσικὴ», ὁ.π.

4.3. Οι επιδράσεις του *Hubert Pernot*

Η φύση της επίδρασης του Hubert Pernot στα ελληνικά μουσικά πράγματα υπήρξε διαφορετική από αυτή των Bourgault-Ducoudray και Emmanuel. Ο Pernot προώθησε κυρίως τη συλλογή και την καταγραφή των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών, ενώ συνέβαλε και στην ίδρυση του Συλλόγου Δημοτικών Τραγουδιών, και μετέπειτα Μουσικού Λαογραφικού Αρχείου⁷⁴⁸. Όμως, η ίδρυση του Συλλόγου Δημοτικών Τραγουδιών και οι προσπάθειες του Pernot για συλλογή και καταγραφή των δημοτικών τραγουδιών περιοχών της Ελλάδας εκτός της Χίου βρίσκεται έξω από το χρονικό πλαίσιο της παρούσας διατριβής, και για το λόγο αυτό δεν θα εξεταστούν αναλυτικά. Οφείλουμε ωστόσο να αναφερθούμε σε ένα δημοσίευμα του περιοδικού *Μουσικά Χρονικά* [Δεκέμβριος 1930], όπου ο Pernot φέρεται να έρχεται στην Ελλάδα κρυφά και, έχοντας λάβει κρατική εντολή και επιχορήγηση, να συλλέγει ελληνικά δημοτικά τραγούδια. Ο συντάκτης αναφέρεται επίσης σε προηγούμενες αντιδράσεις που είχε προκαλέσει η ανάθεση στον Pernot της συλλογής και «δισκοποίησης» δημοτικών τραγουδιών από το ελληνικό κράτος, ενώ δηλώνει κατηγορηματικά ότι μόνο Έλληνες μουσικοί είναι ικανοί να φέρουν σε πέρας ένα τέτοιο εγχείρημα, κατονομάζοντας τους Γεώργιο Λαμπελέτ και Κωνσταντίνο Ψάχο⁷⁴⁹.

Αν τώρα εξετάσουμε την επίδραση του Pernot στα ελληνικά μουσικά πράγματα σε επίπεδο συγγραμμάτων, θα παρατηρήσουμε ότι δείχνει άνισα μικρότερη σε σχέση με την επίδραση των κειμένων του Bourgault-Ducoudray, αλλά και αυτών του Maurice Emmanuel. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η συλλογή του *Méodies populaires grecques de l'île de Chio*. Η συλλογή, αν και υπερτερεί των *Trente mélodies populaires de Grèce et d'Orient* ως προς τη μεθοδολογία και το περιεχόμενο, δεν είχε την ίδια απήχηση στον ελληνικό μουσικό χώρο της εποχής. Αυτό διαπιστώνεται αν συγκρίνουμε τον αριθμό των σχετικών αναφορών που υπάρχουν σε ελληνικά έντυπα, γενικού και μουσικού περιεχομένου.

⁷⁴⁸ Βλ. προηγουμένως, σελ. 116.

⁷⁴⁹ Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Ν.Β., «Το ζήτημα της συλλογής των δημοτικών μας τραγουδιών», *Μουσικά Χρονικά*, Τόμος Β' (1930), Τεύχος 12 (24), Δεκέμβριος 1930, σελ. 353-354.

Έτσι, το 1904, δημοσιεύεται στο περιοδικό *Παναθήναια* μία κριτική παρουσίαση των *Mélodies populaires grecques de l'île de Chio*⁷⁵⁰, γραμμένη από τον Νικόλαο Βέη. Σε αυτήν επαινείται ιδιαίτερα η προσπάθεια του Pernot να συλλέξει και να καταγράψει τα δημοτικά τραγούδια της Χίου. Ο Βέης επισημαίνει τη χρήση του φωνογράφου ως μέσου καταγραφής των μελωδιών, δίνοντας τις ίδιες λεπτομέρειες με τον Pernot:

[...] ἔφερε μεθ' ἑαυτοῦ εὐμετακόμιστον γραμμόφωνον Columbia, βάρους ἑννέα χλιογράμμων, μὴ προτιμήσας καὶ ἔτι ἐλαφρότερον διὰ τὴν εὐκολίαν καὶ ἀκρίβειαν τῆς συνθέσεως⁷⁵¹.

Χωρίς να ισχυρίζεται ότι είναι ειδικός προκειμένου να κρίνει την αξία του μουσικού περιεχομένου της συλλογής⁷⁵², ο Βέης υποστηρίζει ότι οι περισσότερες από τις μελωδίες της συλλογής έχουν τουρκικό-ανατολίτικο άκουσμα. Στο συμπέρασμα αυτό κατέληξε όταν άκουσε κάποιες από τις μελωδίες της συλλογής ερμηνευμένες από φίλους του:

Παρατηρῶ μόνον τοῦτο, ὅτι αἱ πλεῖσται μελωδίαι τῆς συλλογῆς αὐτοῦ δὲν εἶναι ἑλληνικαὶ· εἶναι τουρκικαὶ καὶ ἐν γένει ἀνατολικάι [...] δὲν μοῦ ἀνέμνησαν εἰμὴ ἐλάχιστας ἐξ ὧσων μελωδιῶν ἤκουσα, καὶ ἤκουσα πλείστας ὅσας εἰς διάφορα μέρη τοῦ Μωριά καὶ τῆς Ρούμελης⁷⁵³.

Το τουρκικό-ανατολίτικο άκουσμα των *Ελληνικῶν Δημοτικῶν μελωδιῶν της νήσου Χίου* δεν αναφέρεται ως μειονέκτημα της συλλογής, αλλά ως ένα από τα χαρακτηριστικά της. Σύμφωνα με τον Βέη, ο Pernot συνέλεξε και δημοσίευσε μελωδίες που προέρχονταν από τη Χίο, χωρίς να ασχοληθεί περεταίρω με την προέλευσή τους:

Ἦτο ἀδιάφορος, ἴσως ἐκ μουσικῆς ἀγνοίας, ἂν τὸ συλλεγόμενον ὑπ' αὐτοῦ μουσικὸν ὕλικὸν ἦτο τουρκικῆς ἢ ἑλληνικῆς γενέσεως⁷⁵⁴.

⁷⁵⁰ Νικόλαος Βέης, «Μουσική-Δημῶδεις χιακαὶ μελωδίαι», *Παναθήναια*, Ἔτος Δ', 15 Αυγούστου 1904, σελ. 246-250.

⁷⁵¹ Νικόλαος Βέης, «Μουσική-Δημῶδεις χιακαὶ μελωδίαι», ὁ.π., σελ. 246. Πβ. Hubert Pernot, *Mélodies populaires de l'île de Chio*, ὁ.π., σελ. 5: «Χρησιμοποίησα [...] ἓνα γραμμόφωνον Columbia βάρους 9 χλιογράμμων, το οποίο να μεταφέρεται ικανοποιητικά στις περιοχές όπου οι μετακινήσεις από χωριό σε χωριό γίνονται με μουλάρια. Υπάρχουν, βέβαια, λιγότερο βαριά γραμμόφωνα, αλλά η ελαφρότητά τους επιτυγχάνεται εις βάρος της ακρίβειας και της ευκολίας της καταγραφής». [Je me suis servi [...] d'un gramophone Columbia du poids de 9 kilogrammes, suffisamment portative dans des contrées où les déplacements d'un village à l'autre se font à dos de mullet. Il existe, il est vrai, des grammophones moins pesants, mais leur légèreté ne s'obtient qu'aux dépens de la précision et de la commodité du remontage].

⁷⁵² ὁ.π., σελ. 247: «Βεβαίως δὲν εἶμαι ὁ κατάλληλος νὰ κρίνω περὶ τῆς μουσικῆς τελειότητος τῆς ἐκδόσεως τοῦ κ. Περνὸ».

⁷⁵³ ὁ.π., σελ. 247.

⁷⁵⁴ ὁ.π.

Ανατρέχοντας στο περιεχόμενο της συλλογής του Pernot, παρατηρούμε ότι δεν περιλαμβάνει ούτε τουρκικά τραγούδια, ούτε τουρκικούς χορευτικούς σκοπούς, κάτι που εξάλλου διαπιστώνεται και από το περιεχόμενο του τίτλου της. Είναι ωστόσο πιθανό, η παρατήρηση του Βέη να οφείλεται στο άκουσμα των χιακών δημοτικών τραγουδιών και στη διαφορετική αίσθηση που αποκόμισε από αυτά. Όπως υπονοείται από τα γραφόμενά του, τα δημοτικά τραγούδια που είχε ακούσει προέρχονταν αποκλειστικά από την Πελοπόννησο και τη Στερεά Ελλάδα⁷⁵⁵. Το γεγονός αυτό, σε συνδυασμό με την έλλειψη γνώσης από πλευράς του σε θέματα μουσικής, είναι πιθανόν να οδήγησε τον Βέη στο να θεωρήσει «τουρκικό» το διαφορετικό άκουσμα των χιακών μελωδιών.

Ένα ακόμη σημαντικό θέμα που αναδεικνύεται από τη βιβλιοκριτική του Βέη, είναι η ανάγκη συλλογής και η καταγραφής των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών, ως αντίδοτο στον κίνδυνο οριστικής εξαφάνισής τους:

Ἐάν τὸ παράδειγμα τοῦ κ. Περνὸ [...] μιμηθῶσι καὶ ἄλλοι, ἐφαρμόζοντες μάλιστα τὴν μέθοδον τῆς συλλογῆς τοῦ φιλέλληνος Γαλάτου, θὰ καταρθώσωμεν ταχέως νὰ διασώσωμεν τὰς καθ' ἡμέραν φθειρομένας ἢ καὶ παντελῶς ἐξαφανιζόμενας ἔθνικὰς ἡμῶν μελωδίας⁷⁵⁶.

Πέρα από τη «διάσωση» των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών, ο Βέης πιστεύει ότι η μίμηση του παραδείγματος του Pernot γεννά ελπίδες για την αναβάθμιση της ποιότητας αντίστοιχων προσπαθειών στον ελληνικό χώρο:

[...] τὸ παράδειγμα αὐτοῦ δύνανται κάλλιστα ν' ἀκολουθήσωσι καὶ τὰς ὁδηγίας του νὰ ἐπωφεληθῶσι καὶ οἱ ἀμοιρότατοι ἐκ τῶν ἡμετέρων πάσης μουσικῆς ἐκπαιδεύσεως, συλλέγοντες, καθ' ὃν τρόπον ὁ γάλλος ἐλληνιστῆς, τὰς ἔθνικὰς ἡμῶν μελωδίας καὶ μεγάλως οὕτω συντελοῦντες εἰς τὴν ἀποθησαύρισιν αὐτῶν [...] ⁷⁵⁷.

Παρατηρούμε ότι η ευρωπαϊκή προέλευση του Pernot επισημαίνεται από τον Βέη, καθώς ο Pernot επαινείται ως Γάλλος επιστήμονας, η εργασία του οποίου αποτελεί παράδειγμα για τους Έλληνες που θέλουν να συλλέξουν και να καταγράψουν τα δημοτικά τους τραγούδια. Όπως συνέβη και στην περίπτωση των Bourgault-Ducoudray και Emmanuel, έτσι και με τον Pernot, προβάλλονται η ευρωπαϊκή του καταγωγή και παιδεία ως συνιστώσες της προσωπικής του αξίας.

⁷⁵⁵ ό.π., «[...] δὲν μοῦ ἀνέμνησαν εἰμὴ ἐλάχιστας ἐξ ὅσων μελωδιῶν ἤκουσα, καὶ ἤκουσα πλείστας ὅσας εἰς διάφορα μέρη τοῦ Μωριά καὶ τῆς Ρούμελης».

⁷⁵⁶ Νικόλαος Βέης, «Μουσική-Δημῳδοὶς χιακαὶ μελωδία», ό.π., σελ. 249.

⁷⁵⁷ ό.π., σελ. 247.

Σε αυτό το πνεύμα, της προβολής της ευρωπαϊκής προέλευσης του Pernot, κινούνται τα σχετικά δημοσιεύματα που εντοπίσαμε στη *Φόρμιγγα*. Ενώ η επιστημονική αποστολή και η συλλογή του αναφέρονται επιγραμματικά στο άρθρο του Θεοδώρου Κληρονόμου με τίτλο «Ἑλληνικά δημοτικά τραγούδια»⁷⁵⁸, δίνεται ιδιαίτερη έμφαση από την εφημερίδα στην επίσκεψη του Hubert Pernot στη σχολή βυζαντινής μουσικής του Ωδείου Αθηνών. Αναλυτικότερα, στο φύλλο της 15^{ης}-30^{ης} Απριλίου 1912 και στη στήλη «Μουσική κίνησις», αναφέρεται ότι ο Hubert Pernot επισκέφθηκε τη σχολή μαζί με τον Louis Massignon, μέλος του αρχαιολογικού ινστιτούτου του Καΐρου, και οι μαθητές της σχολής τούς παρουσίασαν εκκλησιαστικούς ύμνους και δημοτικά τραγούδια με τη συνοδεία μικρής ορχήστρας. Ο συντάκτης επισημαίνει τη θετική εντύπωση που αποκόμισαν οι επισκέπτες από αυτή τη μαθητική συναυλία:

Αί ἐκ τῆς ἐκτελέσεως τῶν ᾠσμάτων τούτων ἐντυπώσεις τῶν ἀνωτέρω ξένων ὑπῆρξαν ἄρισται, προκαλέσασαι ἀκράτητον εἰς αὐτοὺς ἐνθουσιασμόν, ἐκδηλωθέντα διὰ θερμοτάτων συγχαρητηρίων πρὸς τὸν κ. Ψάχον τὸν διευθυντὴν τῆς Σχολῆς⁷⁵⁹.

Φαίνεται ότι ο Pernot αντιμετώπιστηκε από την εφημερίδα ως πρόσωπο με κύρος, όπως ακριβώς συνέβη με τους Bourgault-Ducoudray και Emmanuel. Έτσι, η θετική γνώμη του Pernot για τον Κωνσταντίνο Ψάχο, απέναντι στον οποίο η *Φόρμιγγ* είχε κρατήσει μία ιδιαίτερα θετική στάση, προβλήθηκε πιθανότατα και επειδή προσέδιδε αξία σε αυτόν και το έργο του.

Η επίκληση στην αξία της γνώμης του Pernot είναι περισσότερο εμφανής στη συνέχεια του δημοσιεύματος, όπου γίνεται λόγος για την προσπάθεια συλλογής ελληνικών δημοτικών τραγουδιών από το Ωδείο Αθηνών και για τον ενθουσιασμό που έδειξε γι' αυτήν ο Pernot:

[...] ταύτην δὲ ἐχαρακτήρισεν ὡς πρωτότυπον ἐνέχουσα ὑψίστην ἐπιστημονικὴν σημασίαν διὰ τοὺς ἐν Εὐρώπῃ μουσικολόγους⁷⁶⁰.

Ο ενθουσιασμός του Pernot δείχνει να εκτιμάται από τον συντάκτη της *Φόρμιγγος* ίσως και περισσότερο από το επιστημονικό του έργο, καθώς αντιμετωπίζεται ως εγγύηση για την ποιότητα των ελληνικών προσπαθειών στον τομέα της συλλογής και καταγραφής των δημοτικών τραγουδιών. Επιπλέον, η υιοθέτηση μίας γενικότερης

⁷⁵⁸ Θεόδωρος Κληρονόμος, «Ἑλληνικά δημοτικά τραγούδια», *Φόρμιγγ*, Περίοδος Β', Έτος Δ' (ΣΤ'), 15 Οκτωβρίου 1908: «[...] ἡ Γαλλικὴ Κυβέρνησις [...] ἀπέστειλε [...] τὸ [...] 1901 τὸν γνωστὸν καθηγητὴν τῆς Νεοελληνικῆς ἐν Παρισίοις Hubert Pernot εἰς Χίον, διὰ τὸν αὐτὸν σκοπὸν [...] Hubert Pernot Paris 1902 περὶ τὰ 150 χιακὰ μετὰ τοῦ μέλους αὐτῶν».

⁷⁵⁹ «Μουσικὴ κίνησις-Εἰδήσεις πάντοτε σχετικαί», *Φόρμιγγ*, Περίοδος Β', Έτος Ζ' (Θ'), 15-30 Απριλίου 1912.

⁷⁶⁰ ὁ.π.

θετικής στάσης από τον Pernot απέναντι στη σχολή βυζαντινής μουσικής του Ωδείου Αθηνών συμβάλλει ευεργετικά στο χώρο της βυζαντινής μουσικής, ενισχύοντας την αξία του, που αμφισβητείται από αρκετούς «εξευρωπαϊστές», με μία «ευρωπαϊκή» θετική γνώμη.

Ανατρέχοντας σε ένα ακόμη άρθρο, δημοσιευμένο αυτή τη φορά στη *Μουσική Επιθεώρηση* του Οκτωβρίου του 1921, διαπιστώνουμε ότι δεν υπήρχε πολύ σαφής εικόνα σχετικά με το περιεχόμενο και την ταυτότητα της συλλογής του Pernot. Ο συντάκτης του άρθρου, υπό το ψευδώνυμο «Ορφεύς», διαπιστώνει έλλειψη σε συλλογές δημοτικών τραγουδιών, ενώ παράλληλα θεωρεί ότι όσες είχαν κυκλοφορήσει ήταν ιδιαίτερα φτωχές ως προς το περιεχόμενό τους:

Τι να καταλάβη κανείς [...] από τις 17 μελωδίες της Χίου ποῦ μάζεψε με φωνογράφο ὁ Pernot⁷⁶¹;

Η εντύπωση που δίνει ο «Ορφεύς» είναι ότι η συλλογή του Pernot αποτελείται μόνο από δεκαεπτά μελωδίες. Στην πραγματικότητα οι *Δημοτικές μελωδίες της νήσου Χίου* είναι εκατόν δεκατέσσερις στο σύνολό τους, ενώ δεκαεπτά είναι οι μελωδίες που περιλαμβάνονται στο μουσικό παράρτημα της *Νήσου Χίου*. Ο «Ορφεύς» αγνοεί προφανώς την ύπαρξη των *Δημοτικών μελωδιών της νήσου Χίου*, και θεωρεί ως συλλογή του Pernot το μουσικό παράρτημα της *Νήσου Χίου*.

4.3.1. Επίδραση της συλλογής του Hubert Pernot στην έντεχνη μουσική δημιουργία

Αν θέλησουμε να εντοπίσουμε κάποια γενικότερη σχέση μεταξύ του Hubert Pernot και της έντεχνης μουσικής δημιουργίας στην Ελλάδα, θα διαπιστώσουμε ότι αυτή είναι μάλλον έμμεση και σχετίζεται με τη συμμετοχή Ελλήνων συνθετών σε ένα έργο που ξεκίνησε με δική του πρωτοβουλία. Πιο συγκεκριμένα, μετά την ίδρυση του Συλλόγου Δημοτικών Τραγουδιών και μετέπειτα Μουσικού Λαογραφικού Αρχείου με πρωτοβουλία του Pernot, η Μέλπω Μερλιέ πραγματοποίησε επιτόπιες ηχογραφήσεις δημοτικών τραγουδιών ανά την Ελλάδα και ανέθεσε σε συνθέτες όπως ο Νίκος Σκαλκώτας, ο Γεώργιος Πονηρίδης και ο Πέτρος Πετρίδης τη μεταγραφή των τραγουδιών στο πεντάγραμμο⁷⁶². Σε αυτή την προσπάθεια φαίνεται ότι

⁷⁶¹ Ορφεύς, «Τα δημοτικά μας τραγούδια», *Μουσική Επιθεώρησης*, Τεύχος Α', Οκτώβριος 1921.

⁷⁶² Βλ. Καίτη Ρωμανού, *Έντεχνη ελληνική μουσική στους νεότερους χρόνους*, ό.π., σελ. 221.

συμμετείχε και ο Μανώλης Καλομοίρης, καθώς στο αρχείο του διασώζονται οι μεταγραφές πέντε δημοτικών τραγουδιών σε χειρόγραφη μορφή⁷⁶³.

Ο Καλομοίρης γνώριζε προσωπικά τον Pernot, όπως μαρτυράται από επιστολή του Pernot προς το Μανώλη Καλομοίρη με χρονολογία 10 Νοεμβρίου 1937⁷⁶⁴. Κατά την εποχή αυτή, ο Καλομοίρης πραγματοποιούσε ένα επαγγελματικά επιτυχημένο ταξίδι στο Παρίσι⁷⁶⁵. Στην επιστολή του, ο Pernot ζητά από τον Καλομοίρη να τον δικαιολογήσει στην κυρία Séailles⁷⁶⁶ και στον σύζυγό της, επειδή δεν μπορούσε να ανταποκριθεί σε πρόσκλησή τους. Παράλληλα εκφράζει την επιθυμία να συναντήσει από κοντά τον Καλομοίρη και τον προσκαλεί στο σπίτι του, στα περίχωρα του Παρισιού⁷⁶⁷.

Σε ότι αφορά τώρα τη συλλογή του Hubert Pernot, παρατηρούμε ότι αρχικά χρησιμοποιήθηκε εκτός Ελλάδος από τους Maurice Ravel και Maurice Emmanuel, ως πηγή ελληνικών δημοτικών μελωδιών για τις συνθέσεις τους *Cinq mélodies populaires grecques* και *Suite sur des airs populaires grecs*⁷⁶⁸. Θα πρέπει ωστόσο να διευκρινίσουμε ότι στην περίπτωση του Ravel, η επιλογή των ελληνικών τραγουδιών από τη συλλογή του Hubert Pernot οφείλεται σε πρόταση του Έλληνα μουσικοκριτικού Μιχαήλ Καλβοκορέση. Ο Καλβοκορέσης ήταν Έλληνας στην καταγωγή, ο οποίος σταδιοδρόμησε ως μουσικοκριτικός στη Γαλλία, και αργότερα στη Μεγάλη Βρετανία, ενώ διατηρούσε προσωπική γνωριμία και με τον Bourgaault-Ducoudray⁷⁶⁹. Ο ίδιος ο Καλβοκορέσης σε άρθρο του στο περιοδικό *The Musical Quarterly*⁷⁷⁰, όπου δημοσιεύει και σχολιάζει επιστολές του Ravel προς εκείνον, αναφέρει ότι η γνωριμία του με τον Ravel ξεκίνησε το 1898, στα πλαίσια ανεπίσημων συγκεντρώσεων που οργάνωνε μία φιλική τους οικογένεια και εξελίχθηκε σε στενή

⁷⁶³ Βλ. Νίκος Μαλιάρας, *Το ελληνικό δημοτικό τραγούδι στη μουσική του ΜΑΝΩΛΗ ΚΑΛΟΜΟΙΡΗ*, ό.π., σελ. 62-63.

⁷⁶⁴ Η επιστολή βρέθηκε στο αρχείο Μανώλη Καλομοίρη στο Παλαιό Φάληρο από τη διδάκτορα του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, Σοφία Κοντώση, η οποία και την έθεσε υπόψη μου. Για την ύπαρξή της με ενημέρωσε επίσης η υπεύθυνη του αρχείου και υποψήφια διδάκτωρ του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, Μυρτώ Οικονομίδου. Για το πρωτότυπο κείμενο και τη μετάφραση της επιστολής, βλ. Παράρτημα 13.

⁷⁶⁵ Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με το ταξίδι του Μανώλη Καλομοίρη στο Παρίσι, βλ. Καίτη Ρωμανού, *Έντεχνη ελληνική μουσική στους νεότερους χρόνους*, ό.π., σελ. 171-172.

⁷⁶⁶ Πρόκειται για τη Σπεράντζα Καλό. Séailles ήταν το επίθετο του συζύγου της.

⁷⁶⁷ Βλ. Παράρτημα 13.

⁷⁶⁸ Για το έργο του Ravel βλ. Bruno Bossis, ό.π. Για το έργο του Emmanuel βλ. κεφάλαιο «Suite sur des airs populaires grecs», σελ. 94-97.

⁷⁶⁹ Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τον Καλβοκορέση, βλ. Gerald Abraham, «M.D. Calvocoressi», *The Musical Times*, Musical Times Publications, Τόμος 85, Αρ. 1213, Μάρτιος 1944, σελ. 83-85. Για τις επιστολές του Bourgaault-Ducoudray προς τον Καλβοκορέση βλ. Παράρτημα 14.

⁷⁷⁰ *Το μουσικό τριμηνιαίο.

μεταξύ τους φιλία⁷⁷¹. Έτσι, όταν το 1904 ο συνθέτης και μουσικολόγος Pierre Aubry ζήτησε από τον Καλβοκορέση να του βρει ελληνικά τραγούδια, προκειμένου να τα παρουσιάσει σε μία διάλεξή του για τους «καταπιεσμένους λαούς»⁷⁷², ο Καλβοκορέσης απευθύνθηκε στον Ravel για τη σύνθεση των τραγουδιών, παρουσιάζοντάς του ως αρχικές πηγές τις συλλογές των Pernot και Μάτσα⁷⁷³. Από τις συνολικά τέσσερις μελωδίες που συνέθεσε ο Ravel γι' αυτή την περίπτωση, δύο επιλέχθηκαν από τη συλλογή του Pernot και δύο από τη συλλογή του Μάτσα⁷⁷⁴. Ο Καλβοκορέσης αναφέρει ότι ο Ravel συνέθεσε και άλλες μελωδίες από τη συλλογή του Pernot, τρεις που παρουσιάστηκαν σε δική του διάλεξη κατά την περίοδο 1905-1906 και μία υπό τον τίτλο «Τρίπατος», που γράφτηκε μερικά χρόνια αργότερα [1909] για την Αρμένια στην καταγωγή σοπράνο, Marguerite Babaïan⁷⁷⁵.

Ο Ravel περιέλαβε στην έκδοση των *Cinq Mélodies populaires grecques* δύο από τις μελωδίες που παρουσιάστηκαν στη διάλεξη του Aubry, μία από τη συλλογή του Pernot και μία από του Μάτσα, καθώς και τις τρεις μελωδίες από τη συλλογή του Pernot που παρουσιάστηκαν το 1906 στη διάλεξη του Καλβοκορέση. Ο Τρίπατος προστέθηκε ως παράρτημα του έργου μετά το θάνατο του Ravel. Ο ακόλουθος πίνακας μάς δείχνει την αντιστοιχία ανάμεσα στις μελωδίες του Ravel και στα πρωτότυπα της συλλογής του Pernot:

⁷⁷¹ M. D. Calvocoressi, «Ravel's letters to Calvocoressi with notes and comments», *The Musical Quarterly*, Τεύχος XXVII, Αρ. 1, Ιανουάριος 1941, σελ. 1.

⁷⁷² Η διάλεξη του Pierre Aubry δόθηκε στην École des Hautes Études Sociales [Σχολή Ανώτερων Κοινωνικών Σπουδών] και αφορούσε τους «καταπιεσμένους [λαούς], Έλληνες και Αρμένιους». Βλ. Michel Dimitri Calvocoressi, «Correspondances», *Revue Musicale*, Αρ. 188, Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1939, σελ. 16-17, σε Bruno Bossis, ό.π., σελ. 234. Βλ. επίσης Κ. Kakouri, *L'harmonisation de chansons populaires grecques: l'héritage de Bourgault-Ducoudray et de Maurice Ravel*, ό.π., Τόμος 1, σελ. 30-34.

⁷⁷³ Η συλλογή του Μάτσα *80 Έλληνικαὶ Δημοτικαὶ Μελωδίαι* [*80 Έλληνικαὶ Δημοτικαὶ Μελωδίαι διὰ μονωδιᾶν ἐν ἀκολουθίᾳ κλειδοκυμβάλου ἢ καὶ διὰ μόνον τὸ κλειδοκύμβαλον. Συλλεχθεῖσαι καὶ συναρμονισθεῖσαι ὑπὸ Περικλέους Α. Μάτσα. 80 Mélodies Populaires Grecques pour chant avec accompagnement de piano ou pour piano seul Recueillies et Harmonisées par Périclès A. Matza, F. Adam, Κωνσταντινούπολη, 1883*] δεν έγινε ιδιαίτερα γνωστή στους Έλληνες μουσικούς της Κωνσταντινούπολης, ίσως επειδή ήταν γραμμένη σε δυτικοευρωπαϊκή και όχι βυζαντινή σημειογραφία, όπως άλλες συλλογές της εποχής που κυκλοφόρησαν στην Κωνσταντινούπολη. Βλ. Καίτη Ρωμανού, «Εκδόσεις συλλογών της μουσικής του ελληνικού λαού (1830-1930)» [ανέκδοτο άρθρο]. Στις υπόλοιπες πηγές μας αναφέρεται ονομαστικά και ως εκδοθείσα στην Κωνσταντινούπολη. Bruno Bossis [ό.π., υποσημείωση 67], Serge Gut, [«Permanence et transformation des structures mélodiques grecques antiques dans les Mélodies populaires grecques de Maurice Ravel», *Revue de Musicologie*, Société Française de Musicologie, Τόμος 84, Αρ. 2 (1998), σελ. 264], Καίτη Ρωμανού [Εθνικής Μουσικής Περιήγησις, ό.π., σελ. 173, υποσημείωση 11]. Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με το περιεχόμενο της συλλογής, βλ. Ψηφιακό Αρχείο IEMA: Αρχείο Γιώργου Κωνσταντίνου: http://digitize.iema.gr/is_pi.php?phys_item_id=9804, όπου δίνεται διαφορετικός εκδοτικός οίκος [A. Comendinger].

⁷⁷⁴ Βλ. Michel Dimitri Calvocoressi, «Correspondances», *Revue Musicale*, Αρ. 188, Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1939, σελ. 16-17, σε Bruno Bossis, ό.π., σελ. 234-235.

⁷⁷⁵ ό.π.

Cinq Mélodies populaires Grecques	Mélodies populaires grecques de l' île de Chio
1	74
2	25
3 ⁷⁷⁶	-
4	104
5	41
Τρίπατος [6]	14

Στο άρθρο του στο *The Musical Quarterly* ο Καλβοκορέσης κάνει λόγο για μία διασκευή της μελωδίας αρ. 79 της συλλογής του Pernot από τον Ravel. Επίσης παραθέτει και ένα μικρό σημείωμα του Ravel, το οποίο βρισκόταν επάνω σε μία χειρόγραφη διασκευή της:

Φίλε μου, ξέρω καλά ότι δεν είναι σπουδαίο, αλλά ας το αφήσουμε προς το παρόν.

Ίσως να το ξαναρχίσω για μία τρίτη φορά⁷⁷⁷!!

Το σημείωμα χρονολογείται κατά το Φθινόπωρο του 1905⁷⁷⁸ και ο Καλβοκορέσης αναφέρει ότι πρόκειται για ένα μοιρολόι που ο Ravel αποφάσισε να μην εκδόσει.

Εξετάζοντας τώρα την χρήση της συλλογής του Pernot από Έλληνες συνθέτες, θα πρέπει να αναφέρουμε ότι κατέφυγαν σε αυτήν οι Γιάννης Κωνσταντινίδης και Πέτρος Πετρίδης⁷⁷⁹. Επειδή το έντεχνο συνθετικό έργο του Γιάννη Κωνσταντινίδη είναι αρκετά μεταγενέστερο από την εποχή που καλύπτεται από την παρούσα διατριβή, κρίθηκε περισσότερο αρμόζουσα η εξέταση του έργου του Πέτρου Πετρίδη, δεδομένου ότι χρονολογείται κατά τα έτη 1920 και 1922.

⁷⁷⁶ Η 3^η μελωδία αντιστοιχεί στον αρ. 75 της συλλογής του Μάτσα.

⁷⁷⁷ M. D. Calvocoressi, «Ravel's letters to Calvocoressi with notes and comments», *The Musical Quarterly*, ό.π., σελ. 2: «Mon vieux, je sais bien que c'est pas genial, mais cela pourra aller pour le moment. Peut-être la recommencerai-je une troisième fois !!».

⁷⁷⁸ Ο Καλβοκορέσης βάζει ερωτηματικό μετά την ένδειξη της χρονολογίας: «Autumn 1905?», ό.π.

⁷⁷⁹ Βλ. Γιώργος Σκαλλιέρος, «Ο ελληνικός χορός ως είδος έντεχνης νεοελληνικής μουσικής δημιουργίας και μέσον έκφρασης «εθνικής» ταυτότητας, μέσα από συμφωνικά δείγματα γραφής των Π. Πετρίδη, Μ. Καλομοίρη, Ν. Σκαλκώτα και Γ. Κωνσταντινίδη», www.musgradthess.gr/Arthra-Sakalieros-Ellinikos_Xoros.pdf, σελ. 3, υποσημείωση 10. [Αναθεωρημένη εκδοχή της επιστημονικής ανακοίνωσης που εκφωνήθηκε στο συνέδριο «Όψεις της ελληνικότητας στη μουσική», που συνδιοργανώθηκε από το Ιόνιο Πανεπιστήμιο, την Κρατική Ορχήστρα Αθηνών και το Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, και πραγματοποιήθηκε από τις 5 έως τις 7 Μαΐου 2006].

Ο Πετρίδης φέρεται να έχει εναρμονίσει σαράντα περίπου μελωδίες από τη συλλογή του Hubert Pernot. Επειδή δεν στάθηκε δυνατόν να εντοπίσουμε το έργο, περιοριζόμαστε σε πληροφορίες που δίνονται από σχετικά άρθρα και λήμματα. Αρχικά, η πληροφορία της εναρμόνισης των μελωδιών δίνεται από τον Βύρωνα Φιδετζή, σε άρθρο του στο περιοδικό *Μουσικολογία*:

Εναρμονίσεις δημοτικών μελωδιών. Σε αυτοβιογραφικό σημείωμα του συνθέτη μνημονεύονται εναρμονίσεις χαρακτηριστικών τραγουδιών από τη συλλογή του Pernot (Μελωδίες της Χίου)⁷⁸⁰.

Η εναρμόνιση των χιακών μελωδιών από τον Πετρίδη αναφέρεται επίσης και στα υπόλοιπα βιογραφικά λήμματα που εξετάστηκαν⁷⁸¹, όπου προσδιορίζονται ως αυτοτελές έργο με τίτλο 40 *mélodies populaires grecques harmonisées*⁷⁸². Υπάρχει πιθανότητα αυτό το έργο να προέκυψε από τη συνεργασία του Πετρίδη με τον Pernot στο Πανεπιστήμιο του Παρισιού, όπου ο Πετρίδης δίδαξε τη νέα ελληνική γλώσσα κατά το διάστημα 1919-1920⁷⁸³.

Εκτός από αυτό το μάλλον χαμένο έργο, όπου η συμβολή του Pernot είναι προφανής, ο Πετρίδης έχει εναρμονίσει ένα ακόμη τραγούδι από τη συλλογή του Hubert Pernot, το οποίο έχει συμπεριλάβει στον κύκλο τραγουδιών *Quatre mélodies grecques pour chant et piano-Poésies de A. Valaoritis*⁷⁸⁴, που εκδόθηκε το 1922 στο Παρίσι. Θα πρέπει να διευκρινήσουμε ότι ποιήματα του Βαλαωρίτη αποτελούν μόνο η πρώτη και η δεύτερη μελωδία του κύκλου, ενώ η τρίτη και η τέταρτη είναι ελληνικά δημοτικά τραγούδια. Η τρίτη μελωδία φέρει τον τίτλο *Chanson de sarclage*⁷⁸⁵, και αντιστοιχεί στη μελωδία αρ. 93 των *Ελληνικών δημοτικών μελωδιών της νήσου Χίου*, καθώς και στον αρ. 10 του μουσικού παραρτήματος της *Νήσου Χίου*. Εξετάζοντας τη σύνθεση του Πετρίδη και συγκρίνοντάς τη με τα πρωτότυπα των τραγουδιών, όπως αυτά δίνονται στα έργα του Pernot, παρατηρούμε ότι η τονικότητα και το μέτρο είναι κοινά, ενώ η μελωδία παραμένει η ίδια στο βασικό της περίγραμμα⁷⁸⁶. Θα πρέπει

⁷⁸⁰ Β. Φιδετζής, «Π. Πετρίδη: Τα πρώτα (;) κείμενα», *Μουσικολογία*, Τεύχος 7-8/1990, σελ. 126.

⁷⁸¹ Βλ. George Leotsakos, «Petridis, Petros (John)», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ό.π., Τόμος 19, σελ. 508 και Julia Lazaridou-Elmaloglou, «Petridēs, Petros», *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bärenreiter-Metzler, Kassel-Στουτγάρδη, 2005, Personenteil-Τόμος 13, σελ. 417.

⁷⁸² *40 εναρμονισμένες ελληνικές δημοτικές μελωδίες

⁷⁸³ Σύμφωνα με το *Λεξικό της Μουσικής* του Τάκη Καλογερόπουλου, οι 40 εναρμονισμένες ελληνικές δημοτικές μελωδίες γράφτηκαν το 1920. Βλ. Τάκης Καλογερόπουλος, «Πετρίδης Πέτρος», *Το λεξικό της Ελληνικής Μουσικής*, Εκδόσεις Γιαλλέλη, Αθήνα, 1998, Τόμος 5, σελ. 65.

⁷⁸⁴ *Τέσσερις ελληνικές μελωδίες για τραγούδι και πιάνο-Ποιήματα του Α. Βαλαωρίτη.

⁷⁸⁵ *Τραγούδι του ξεχορταριάσματος.

⁷⁸⁶ Για τα μουσικά κείμενα της σύνθεσης του Πετρίδη και των μελωδιών του Pernot βλ. Παράρτημα 15.

ακόμη να επισημάνουμε ότι ο Πετρίδης δεν αναφέρει καθόλου ότι η συγκεκριμένη μελωδία προέρχεται από τη συλλογή του Hubert Pernot, καθώς στην παρτιτούρα αναγράφεται εντός παρενθέσεως ο χαρακτηρισμός «populaire» [δημοτική] και η αφιέρωση της στην υψίφωνο Σπεράντζα Καλό [à Madame Speranza Calo]⁷⁸⁷.

⁷⁸⁷ Βλ. Παράρτημα 15.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ-ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Έχοντας πραγματοποιήσει μία εκτεταμένη περιήγηση στο χώρο του ύστερου γαλλικού φιλελληνισμού – όπου θα μπορούσαμε θεωρητικά να εντάξουμε το έργο των Bourgault-Ducoudray, Emmanuel και Pernot – και της ελληνικής μουσικής ζωής των τελών του 19^{ου} αιώνα και των αρχών του 20^{ου}, όπου είχαν ανακύψει πολλές, διαφορετικές και αντιμαχόμενες τάσεις, κρίνουμε σκόπιμο να προχωρήσουμε σε μία συνοπτική παρουσίαση της σημασίας των τριών ερευνητών για τα ελληνικά μουσικά πράγματα. Θα πρέπει να διευκρινήσουμε στο σημείο αυτό ότι η εξέταση της ζωής και του έργου των Bourgault-Ducoudray, Emmanuel και Pernot αποτέλεσε μία απαραίτητη αναδρομή προκειμένου να κατανοηθούν περισσότερο οι λόγοι που τους οδήγησαν στην ενασχόληση με την Ελλάδα και τη μουσική της και να αξιολογηθεί καλύτερα η συμβολή τους στα ελληνικά μουσικά πράγματα.

Με μία πρώτη ματιά, θα μπορούσαμε να πούμε ότι η επίδραση του Bourgault-Ducoudray υπήρξε αισθητά μεγαλύτερη, διότι το έργο του και οι απόψεις του για την ελληνική μουσική προβλήθηκαν περισσότερο από τον τύπο, και με τον τρόπο αυτό έγιναν περισσότερο γνωστές και δημοφιλείς. Σε αυτό το πνεύμα, αν τοποθετήσουμε σχηματικά τον Bourgault-Ducoudray στη βάση της μελέτης της ελληνικής μουσικής, θα παρατηρήσουμε ότι οι υπόλοιποι δύο ερευνητές εξέλιξαν κάποια από τις διαφορετικές συνιστώσες του έργου του, καθώς ο Emmanuel ασχολήθηκε με την αρχαία ελληνική μουσική και τη μελέτη των κλιμάκων της και ο Pernot με τη συλλογή ελληνικών δημοτικών τραγουδιών.

Σε ότι αφορά τα κείμενα του Bourgault-Ducoudray για το δημοτικό τραγούδι και τη βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική, παρατηρούμε ότι επηρέασαν τη συζήτηση και τον προβληματισμό σε πολλά «φλέγοντα» ζητήματα της ελληνικής μουσικής ζωής των αρχών του 20^{ου} αιώνα, όπως το «μουσικόν ζήτημα», η αντιμετώπιση των δημοτικών τραγουδιών και η δημιουργία εθνικής έντεχνης μουσικής. Πιο συγκεκριμένα, η διαμάχη μεταξύ τετραφωνίας και παραδοσιακής εκδοχής των εκκλησιαστικών ύμνων που ανέκυψε στα πλαίσια του «μουσικού ζητήματος», τροφοδοτήθηκε και από τις μεταρρυθμίσεις που εισηγήθηκε ο Bourgault-Ducoudray στις *Μελέτες επί της ελληνικής εκκλησιαστικής μουσικής*, αλλά και από μία παρερμηνευμένη εκδοχή των απόψεών του περί σεβασμού και διατήρησης των ιδιαιτέρων κλιμάκων της ελληνικής

μουσικής, η οποία τον κατέστησε δημοφιλή μεταξύ αρκετών αντιπάλων της τετραφωνίας. Επίσης, οι προτάσεις του για διάσωση των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών μέσω της εναρμόνισής τους βρήκαν απήχηση στη δημιουργία συλλογών από διαφορετικούς φορείς και πρόσωπα, ενώ ένα από τα βασικά κείμενα, όπου αναπτύσσεται η ιδεολογία της ελληνικής εθνικής σχολής, «Ἡ ἔθνικὴ μουσικὴ-Ἡ λαϊκὴ» του Γεωργίου Λαμπελέτ, έχει σε σημαντικό βαθμό βασιστεί στην εισαγωγή των *Τριάντα δημοτικών μελωδιών της Ελλάδας και της Ανατολής*. Οι *Τριάντα δημοτικές μελωδίες της Ελλάδας και της Ανατολής* αποτέλεσαν ακόμη πηγή υλικού για συνθέτες όπως ο Σπύρος Σαμάρας και ο Μανώλης Καλομοίρης και απολάμβαναν ιδιαίτερης εκτίμησης μεταξύ του ελληνικού κοινού. Ιδιαίτερη εκτίμηση μεταξύ του ελληνικού κοινού απολάμβανε και ο Bourgault-Ducoudray ως προσωπικότητα, σε βαθμό που να χρησιμοποιείται ως αυθεντία επί των ζητημάτων της μουσικής ζωής, ακόμα και σε περιπτώσεις ελλιπούς κατανόησης ή και άγνοιας των πραγματικών του απόψεων.

Ο Maurice Emmanuel από την πλευρά του, είχε ένα εκτεταμένο συγγραφικό και συνθετικό έργο εμπνευσμένο από την ελληνική αρχαιότητα και η διδακτορική του διατριβή υπήρξε μία από τις πρώτες «μουσικολογικές» διατριβές στο Πανεπιστήμιο της Σορβόνης. Εντούτοις, στην Ελλάδα έγινε γνωστός κυρίως για τη διάλεξή του για την ελληνική δημοτική μουσική και για τη βιβλιοκριτική του για τον *Αρίωνα* των Ζαχαρία και Ρεμαντά, επειδή αυτές λειτούργησαν υποστηρικτικά για όσους Έλληνες ήθελαν να τεκμηριώσουν την αξία της ιδιαίτερης μουσικής τους παράδοσης.

Ο Hubert Pernot, αν και δεν διέθετε μουσικές γνώσεις, βοήθησε σημαντικά με το έργο του την έρευνα της ελληνικής δημοτικής μουσικής. Ο Pernot υπήρξε από τους πρώτους ερευνητές παγκοσμίως που χρησιμοποίησαν τον φωνόγραφο ως μέσο καταγραφής δημοτικών τραγουδιών, ενώ η ιδέα της ίδρυσης του Συλλόγου Δημοτικών Τραγουδιών, και μετέπειτα Μουσικού Λαογραφικού Αρχείου, αποτέλεσε αφορμή συστηματικής μελέτης της δημοτικής μουσικής όλων των περιοχών του Ελληνισμού. Επιπλέον, η συλλογή του Hubert Pernot, *Ελληνικές δημοτικές μελωδίες της νήσου Χίου*, χρησιμοποιήθηκε ως πηγή στην έντεχνη μουσική δημιουργία από συνθέτες όπως ο Maurice Ravel, ο Maurice Emmanuel και ο Πέτρος Πετρίδης.

Εξετάζοντας τώρα τα κοινά σημεία της συμβολής των τριών ερευνητών στα ελληνικά μουσικά πράγματα, διαπιστώνουμε ότι καθοριστικό ρόλο στην αποδοχή των Bourgault-Ducoudray, Emmanuel και Pernot από την ελληνική κοινή γνώμη έπαιξαν οι θετικές απόψεις που εξέφραζαν για την Ελλάδα και τη μουσική της. Θα

μπορούσαμε να πούμε ότι, ιδιαίτερα στην περίπτωση των Emmanuel και Pernot, δεν μέτρησε τόσο η αντικειμενική αξία που είχε το έργο τους, όσο το ότι μορφωμένοι φιλέλληνες Ευρωπαίοι εγκωμίαζαν την Ελλάδα και τη μουσική της, εντοπίζοντας σε αυτήν στοιχεία που ανάγονται στην εποχή της αρχαιότητας. Αυτές οι θετικές αναφορές χρησιμοποιήθηκαν ως τεκμήρια από τους Έλληνες της εποχής προκειμένου να επιχειρηματολογήσουν υπέρ της αξίας της μουσικής τους παράδοσης, έναντι όσων την αμφισβητούσαν στο εξωτερικό και στο εσωτερικό της χώρας. Θα είχε ιδιαίτερο ενδιαφέρον να εξετάσουμε τη συλλογιστική, βάσει της οποίας γραπτές και προφορικές θετικές απόψεις για την ελληνική μουσική παράδοση χρησιμοποιούνται σχεδόν ως αξιώματα, προκειμένου να καταρριφθούν τα επιχειρήματα που προέβαλαν οι «αντίπαλοί» της. Θα πρέπει ακόμη να επισημάνουμε ότι αυτή η συλλογιστική εκφράζεται από τους Έλληνες με διαφορετικό τρόπο στον ελληνικό χώρο, και με διαφορετικό τρόπο στον ευρωπαϊκό. Πιο συγκεκριμένα, εντός Ελλάδος, επειδή η αξία της δημοτικής και βυζαντινής μουσικής αμφισβητείτο κυρίως από τους οπαδούς του εξευρωπαϊσμού, η εκτίμηση αυτών των ειδών από ερευνητές, προερχόμενους από την ίδια την Ευρώπη χρησιμοποιήθηκε ως ένα είδος κατάρριψης των «εξευρωπαϊστικών» επιχειρημάτων. Στο εξωτερικό, η αμφισβήτηση της μουσικής των Ελλήνων είχε περισσότερο τις ρίζες της στην απόρριψη του ουτοπικού φιλελληνισμού των αρχών του 19^{ου} αιώνα και στα γενικότερα προβλήματα που αντιμετώπιζε το νεοσύστατο ελληνικό κράτος. Σε αυτά τα δεδομένα πρέπει να προστεθεί και η θεωρία του Fallmerayer, η οποία απομυθοποίησε την σύνδεση των Ελλήνων με την κλασική αρχαιότητα και τις αξίες που απέρρεαν από αυτήν. Επομένως, η θετική προβολή της ελληνικής μουσικής και η σύνδεσή της με την ελληνική αρχαιότητα βάσει συγκεκριμένων παραδειγμάτων αποκαθιστούσε κατά μία έννοια την αξία της Ελλάδας ως πολιτισμικής και εθνικής οντότητας, συνδεδεμένης με τις βάσεις του νεότερου δυτικοευρωπαϊκού πολιτισμού.

Αυτό όμως που θα μπορούσαμε να αποδώσουμε κυρίως στους Bourgaault-Ducoudray και Pernot, ως συμβολή τους στα ελληνικά μουσικά πράγματα, είναι το ότι επηρέασαν γεγονότα και εξελίξεις που υπήρξαν καθοριστικές για την ελληνική μουσική ζωή κατά τα επόμενα χρόνια. Έτσι, ο Bourgaault-Ducoudray με την επίδρασή του στη θεωρητική σκέψη του Γεωργίου Λαμπελέτ και στο συνθετικό έργο των Σαμάρα και Καλομοίρη, βρέθηκε στη βάση της ελληνικής Εθνικής Σχολής και της έντεχνης μουσικής δημιουργίας, ενώ οι απόψεις του επί των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών, σε συνδυασμό με την αποστολή του Pernot και την ιδέα της ίδρυσης του

Μουσικού Λαογραφικού Αρχείου, βοήθησαν την μετέπειτα επιστημονική μελέτη και ανάδειξη της ελληνικής δημοτικής μουσικής παράδοσης.

Κλείνοντας, οφείλουμε να επισημάνουμε ότι σε μία εποχή όπου η συζήτηση περί μουσικής στην Ελλάδα διεξαγόταν σε πολλά μέτωπα και μάλλον κυριαρχούσε μία δυσπιστία για το μέλλον της, οι Έλληνες φαίνονται να άντλησαν ένα σημαντικό μέρος της αυτοπεποίθησής τους μέσα από τα γραφόμενα και τα λεγόμενα των Bourgault-Ducoudray, Emmanuel και Pernot, στηρίζοντας σε αυτά αρκετές από τις προσπάθειές τους για την ανάδειξη των ιδιαιτεροτήτων του μουσικού τους πολιτισμού.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 1

Η έννοια του «τρόπου» κατά τους Bourgault-Ducoudray και Emmanuel

Οι Louis-Albert Bourgault-Ducoudray και Maurice Emmanuel χρησιμοποιούν συχνά στα κείμενά τους τους όρους «τρόπος» [mode], «τρόποι» [modes], τροπικές κλίμακες [échelles modales] και «τροπικότητα» [modalité] για να χαρακτηρίσουν διατονικές κλίμακες που σχηματίζονται εκτός των κανόνων του έντεχνου δυτικοευρωπαϊκού μουσικού ιδιώματος. Οι κλίμακες αυτές εντοπίζονται και από τους δύο σε δημοτικά τραγούδια της Γαλλίας και άλλων χωρών, σε γρηγοριανά μέλη, και προσδιορίζονται εννοιολογικά, κυρίως από τον Bourgault-Ducoudray, ως «τρόποι» της αρχαίας ελληνικής μουσικής.

Αν ανατρέξουμε σε σχετικά εγχειρίδια, θα δούμε ότι ο όρος «τρόπος» δεν χρησιμοποιείται πολύ συχνά στην αρχαία ελληνική μουσική ορολογία έτσι όπως προσδιορίζεται από τους Bourgault-Ducoudray και Emmanuel. Ο Σόλων Μιχαηλίδης αναφέρει ότι σε κάποια κείμενα της αρχαιότητας ο «τρόπος» έχει τη σημασία του «τόνου»⁷⁸⁸, ενώ στον Πλούταρχο ο «τρόπος», ο «τόνος» και η «αρμονία» εμφανίζονται ως συνώνυμα⁷⁸⁹. Ο αρχαιοελληνικός μουσικός όρος που φαίνεται να ταιριάζει περισσότερο στον «τρόπο» των Emmanuel και Bourgault-Ducoudray είναι η «αρμονία»:

Με τον όρο *αρμονία* εννοείται η *διαφορετική διάταξη των διαστημάτων εντός της οκτάβας* [...], ανεξάρτητα από ένα ορισμένο ύψος, και από αυτή την άποψη η αρμονία ήταν ανάλογη προς τον δικό μας «τρόπο» (μείζονα, ελάσσονα)⁷⁹⁰.

Ο Βέλγος μουσικολόγος François Auguste Gevaert στο έργο του *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, έργο που είχαν σε ιδιαίτερη εκτίμηση οι Bourgault-Ducoudray και Emmanuel, αναφέρεται αρχικά σε «επτά μορφές της οκτάβας που ονομάζονται *αρμονίες*»⁷⁹¹, τις οποίες ονομάζει «μικζολύδια οκτάβα», «λύδια οκτάβα»,

⁷⁸⁸ Ο όρος «τόνος» έχει διαφορετικές σημασίες, μία από τις οποίες περιλαμβάνει την κλίμακα που τοποθετείται σε ένα συγκεκριμένο ύψος. «Με τον όρο τόνος νοείται η οκτάβα (κάποιοι ύψους), μέσα στην οποία τοποθετείται μία αρμονία, με την ειδική διάταξη των διαστημάτων της, και μέσα στην οποία εκτελείται». Σόλων Μιχαηλίδης, *Εγκυκλοπαίδεια της αρχαίας ελληνικής μουσικής*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 1989, σελ. 315 [λήμμα «τόνος»].

⁷⁸⁹ Σόλων Μιχαηλίδης, *Εγκυκλοπαίδεια της αρχαίας ελληνικής μουσικής*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 1989, σελ. 327. [λήμμα «τρόπος»].

⁷⁹⁰ ό.π., σελ. 315 [λήμμα «τόνος»].

⁷⁹¹ Fr. Aug. Gevaert, *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, 1875, Γάνδη, [ανάτυπο από: Georg Olms, Hildesheim, 1965] Τόμος 1ος, σελ. 108: «des sept formes de l'octave, appelées harmonies».

«φρύγια οκτάβα», «δώρα οκτάβα», «υπολύδια οκτάβα», «υποφρύγια οκτάβα» και «υποδώρα οκτάβα»⁷⁹². Για τον Gevaert οι έννοιες της αρμονίας και του τρόπου είναι ταυτόσημες:

Κατά την αρχαιότητα ήταν [...] γνωστοί επτά τρόποι ή αρμονίες [...] Όλοι τους υπάρχουν επίσης, όχι μόνο στα λειτουργικά άσματα της Καθολικής Εκκλησίας, αλλά και στις αρχαίες εθνικές μελωδίες των ευρωπαϊκών λαών⁷⁹³.

Ο Bourgault-Ducoudray στην *Conférence sur la modalité dans la musique grecque*, αφού αναφέρεται στην ύπαρξη των δύο τρόπων της ευρωπαϊκής μουσικής, μείζονος και ελάσσονος, θεωρεί ότι υπάρχουν και άλλοι «τρόποι», οι οποίοι δομούνται «επάνω στις επτά νότες της οκτάβας»⁷⁹⁴, με διαφορετική κάθε φορά θέση των ημιτονίων και «χωρίς να υπάρχει ούτε ένα μαύρο πλήκτρο στις κλίμακες που θα σχηματιστούν»⁷⁹⁵. Στην εισαγωγή της συλλογής του *Trente mélodies populaires de Grèce et d'Orient* αρχικά περιγράφει τον τρόπο σχηματισμού δώδεκα στο σύνολο διατονικών κλιμάκων. Στη συνέχεια οι κλίμακες αυτές ονομάζονται «τρόποι», ενώ κάποιες από αυτές συνδέονται με την αρχαιοελληνική μουσική και τους αποδίδονται οι αντίστοιχες αρχαιοελληνικές ονομασίες των «αρμονιών»:

Αυτές οι δώδεκα κλίμακες [...] αποτελούν τρόπους προικισμένους με ιδιαίτερες εκφραστικές ιδιότητες. Δώσαμε σε όλες αυτές που χρησιμοποιούνταν κατά την αρχαιότητα τα ονόματα των τρόπων στους οποίους ανήκαν⁷⁹⁶.

Ο Maurice Emmanuel στο άρθρο του «La polymodie»⁷⁹⁷ στο περιοδικό *La Revue Musicale*⁷⁹⁸, δίνει τον εξής ορισμό για την έννοια του τρόπου:

Ο Τρόπος είναι ο τρόπος συμπεριφοράς της κλίμακας που χρησιμοποιείται από τον μουσικό, σε ένα συγκεκριμένο κομμάτι⁷⁹⁹.

Ο Emmanuel θεωρούσε ότι οι μείζονες και ελάσσονες κλίμακες της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής περιορίζουν σημαντικά τον τρόπο έκφρασης ενός δημιουργού, φθάνοντας μέχρι το σημείο να τον «τυραννούν», χαρακτηρίζοντας τη

⁷⁹² ό.π., σελ. 109: «octave mixolydienne [...] octave lydienne [...] octave phrygienne [...] octave dorienne [...] octave hypolydienne [...] octave hypophrygienne [...] octave hypodorienne [...]».

⁷⁹³ ό.π., σελ. 130.

⁷⁹⁴ *Conférence sur la modalité dans la musique grecque*, par L.A. Bourgault-Ducoudray, ό.π., σελ. 7.

⁷⁹⁵ ό.π.

⁷⁹⁶ L.A. Bourgault-Ducoudray, *Trente mélodies populaires de Grèce et d'Orient*, Henri Lemoine et Cie, Παρίσι, 1876, σελ. 15-16.

⁷⁹⁷ *Η πολυτροπία.

⁷⁹⁸ Τεύχος Ιανουαρίου 1928, αναδημοσιευμένο στο επετειακό διπλό τεύχος του περιοδικού 410-411 το 1988.

⁷⁹⁹ Maurice Emmanuel, «La polymodie», *La Revue Musicale*, Richard-Masse, Παρίσι, 1988, Τεύχος 410-411, σελ. 16. Στο πρωτότυπο κείμενο δεν υπάρχει η ταυτολογία «Τρόπος» και «τρόπος», καθώς το πρώτο αναφέρεται ως «Mode» και το δεύτερο ως «manière».

μείζονα κλίμακα του Ντο, ως «ο τύραννος Ντο» [Le tyran Ut]. Ως εναλλακτική πρόταση στην «τυραννία του Ντο» προτείνει την «πολυτροπία»:

Η Πολυτροπία είναι ένα πολυπληθές και απεριόριστο τροπικό ρεπερτόριο, όπου ο μουσικός μπορεί να καταφύγει σύμφωνα με τις περιστάσεις και τις εμπνεύσεις, αρκεί να μην θεωρεί ότι είναι εγκλωβισμένος στα στενά και άκαμπτα όρια του μοναδικού Μείζονος και του νόθου Ελάσσονος [...]⁸⁰⁰.

Ως προς τον προσδιορισμό της έννοιας του τρόπου, ο Emmanuel αναφέρεται αρχικά σε «έξι τροπικές οκτάβες» που υπάρχουν στα γαλλικά δημοτικά τραγούδια για το σχηματισμό των οποίων «αρκεί να αφαιρέσουμε τα μαύρα πλήκτρα ενός κλαβιέ». Στη συνέχεια επισημαίνει ότι οι αρχαίοι Έλληνες απέδιδαν ιδιαίτερη σημασία στον «Τρόπο του Μι ή Δώριο Τρόπο» και ότι χρησιμοποιούσαν «κυρίως ελάσσονες κλίμακες».

Ο Maurice Emmanuel ασχολείται επίσης με τις κλίμακες μη ευρωπαϊκών μουσικών πολιτισμών, όπως των Ινδών και των ιθαγενών της Αμερικής, κλίμακες που επίσης ονομάζει «τρόπους».

⁸⁰⁰ Maurice Emmanuel, «La polymodie», ό.π.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 2

Βιβλιογραφία του Charles Émile Ruelle

Σειρά *Collection des auteurs grecs relatifs à la musique*

1. *Éléments harmoniques d'Aristoxène traduits en français pour la première fois d'après un texte revu sur les sept manuscrits de la Bibliothèque Nationale et sur celui de Strasbourg par Charles Émile Ruelle*, Pottier de la Laine, Παρίσι, 1871. (Collection des auteurs grecs relatifs à la musique, 1)
2. *Nicomache de Gêrase. Manuel d'harmonique et autres textes relatifs à la musique traduits en français pour la première fois par Charles-Émile Ruelle*, Baur, Παρίσι, 1881. (Collection des auteurs grecs relatifs à la musique, 2)
3. *L'introduction harmonique de Cléonide. La division du canon d'Euclide le géometre. Canons harmoniques de Florence. Traduction française avec commentaire perpétuel par Charles Émile Ruelle*, Firmin-Didot, Παρίσι, 1884. (Collection des auteurs grecs relatifs à la musique, 3)
4. *Problèmes musicaux d'Aristote. Traduction française avec commentaire perpétuel par Charles Émile Ruelle*, Firmin-Didot, Παρίσι, 1891. (Collection des auteurs grecs relatifs à la musique, 4).
5. *Alypius et Gaudence, traduits en français pour la première fois. Bacchius l'Ancien, traduction entièrement nouvelle. Commentaire perpétuel et tableaux de notation musicale par Charles Émile Ruelle*, Firmin-Didot, Παρίσι, 1895. (Collection des auteurs grecs relatifs à la musique, 5).
6. *Sextus Empiricus contre les musiciens (Livre VI du traité contre les savants). Texte traduit en français pour la première fois avec commentaire perpétuel par Charles-Émile Ruelle*, Firmin-Didot, Παρίσι, 1898. (Collection des auteurs grecs relatifs à la musique, 6)

Μονογραφίες

1. *Études sur l'ancienne musique grecque*, Impr. nationale, Παρίσι, 1875

2. *Traduction de quelques textes grecs inédits recueillis à Madrid et à l'Escorial. Lettres de Psellus. Fragments anonymes sur la musique et l'accentuation grecque. Table des chapitres du dynaméron du médecin Elius Promotus.* Durand et Pedone-Lauriel, Παρίσι, 1875.
3. *Deux textes anonymes grecs concernant le canon musical heptacorde puis octacorde publiés d'après le Ms. N-72 de la Biblioteca Nacional de Madrid avec une traduction française et des notes,* Baur, Παρίσι, 1878
4. *Études sur l'ancienne musique grecque. Plutarque, de Musica, Ch. XI,E.* Leroux, Παρίσι, 1900
5. *Notice et variantes d'un manuscrit grec relatif à la musique, qui a péri pendant le bombardement de Strasbourg,* Donnaud, Παρίσι, α.χ.
6. *Aristotelis quae feruntur Problemata physica. Edidit Carolus Aemilius Ruelle, recognovit H. Knoellinger, editionem post utriusque mortem curavit praefatione ornavit Josephus Klek,* B.G. Teubner, Λειψία, 1922.

Ανακοινώσεις – Πρακτικά συνεδρίων

1. *Le musicographe Alypius, corrigé par Boèce,* Impr. nationale , Παρίσι, 1895.
= Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres IV/22 (1894), σελ. 458-68.
2. Ruelle, Charles-Émile, *Le chant gnostico-magique des sept voyelles grecques,* Saint-Pierre, Solesmes, 1901. (Mémoires lus au congrès international de l'histoire comparée, 8^e section, histoire musicale, Paris, 1900).

Διάφορα άρθρα

1. «Études sur Aristoxène et son école», *Revue archéologique* τεύχος 14 (1858), σελ. 413-22 και 528-55.
2. «Rapports sur une mission littéraire et philologique en Espagne», *Le Bibliographe musical* τεύχος 22 (1875), σελ. 375-86.
3. « Quelques mots sur la musique des Grecs anciens et modernes », *Annuaire de l'Association pour l'encouragement des études grecques en France*, τεύχος 12 (1878), σελ. 238-45.

= Annuaire de l'Association pour l'encouragement des études grecques en France
14 (1880), σελ. 162-216

4. « Notice et variantes d'un manuscrit de Strasbourg contenant les éléments harmoniques d'Aristoxène », *Revue de philologie* Τεύχος 6 (1882), σελ. 37-51.
5. « Corrections proposées dans Aristide Quintilien, sur la musique. P. 26 de Meibomius ; p. 16 d'Alb. Jahn », *Revue de philologie* τεύχος 20 (1896), σελ. 156-58.
6. « Le fragment musical d'Oxyrhynchos », *Revue de philologie*, τεύχος 29 (1905), σελ. 201-4.
7. « Locus desperatus dans Aristoxène, Éléments harmoniques », *Revue de philologie*, τεύχος 30 (1906), σελ. 271-74.
8. « Le papyrus musical de Hibeh », *Revue de philologie*, τεύχος 31 (1907), σελ. 235-40.
9. « Corrections proposées dans l'Anonyme de Bellermand », *Revue de philologie*, τεύχος 32 (1908), σελ. 28-29.
10. « Sur l'authenticité probable de la division du canon musical, attribuée à Euclide », *Revue des Études grecques*, τεύχος 19 (1906), σελ. 318-20.
11. « John Wallis et la musicologie grecque », *Revue des études grecques*, τεύχος 26, (1913), σελ. 77-78.
12. « La solmisation chez les anciens Grecs », *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 9 (1907-08), σελ. 512-30.
13. « Le musicographe Aristide Quintilien », *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 11 (1909-10), σελ. 313-23.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 3

Βιβλιογραφία του Théodore Reinach

Λήμματα λεξικών

1. « Lyra », « Tibia », « Musica », etc., Daremberg-Saglio, *Dictionnaire des antiquités*, Hachette, Παρίσι, 1873-1917.

Μονογραφίες

1. *Plutarque De la musique* Περί μουσικής. *Édition critique et explicative par Henri Weil et Th. Reinach*, Leroux, Παρίσι, 1900.
2. *La musique grecque*. Paris : Payot, 1926.

Ανακοινώσεις-Πρακτικά συνεδρίων

1. *La musique grecque et l'hymne à Apollon. Conférence faite à l'Association pour l'encouragement des études grecques*, E. Leroux, Παρίσι, 1894.

Συμμετοχή σε συλλογική έκδοση

1. «Aristoxène, Aristote et Théophraste», *Festschrift für Theodor Gomperz dargebracht zum 70. Geburtstag am 29. III. 1902 von Schülern, Freunden, Collegen*, A. Hölder, Βιέννη, 1902, σελ. 75-79.

Διάφορα άρθρα

Revue des Études grecques

1. Théodore Reinach και E. d'Eichthal, « Notes sur les problèmes musicaux attribués à Aristote », *Revue des Études grecques*, τεύχος 5 (1892), σελ. 22-52.
2. L.Havel και Théodore Reinach, « Une ligne de musique antique », *Revue des Études grecques* τεύχος 7 (1894), σελ.196-203.

3. «L'hymne à la Muse», *Revue des Études grecques* τεύχος 9 (1896), σελ. 1-22.
4. «Fragments musicologiques inédits», *Revue des Études grecques* τεύχος 10 (1897), σελ. 313-27.
5. «Les nouveaux fragments rythmiques d'Aristoxène», *Revue des Études grecques* τεύχος 11 (1898), σελ. 389-418.
6. «La musique des sphères», *Revue des Études grecques* τεύχος 13 (1900), σελ. 432-49.

Bulletin de correspondance Hellénique

7. «Nouveaux fragments d'hymnes accompagnés de notes de musique», *Bulletin de correspondance Hellénique* τεύχος 17 (1893), σελ. 569-83.
8. «La musique des hymnes de Delphes», *Bulletin de correspondance Hellénique* τεύχος 17 (1893), σελ. 584-610.
9. «La musique du nouvel hymne de Delphes», *Bulletin de correspondance Hellénique* τεύχος 18 (1894), σελ. 353-89.
10. «Un nouvel hymne à Apollon», *Bulletin de correspondance Hellénique* τεύχος 18 (1894), σελ. 353-89.

Διάφορα περιοδικά

11. «Une page de musique grecque», *Revue de Paris* 1 (1894), σελ. 204-24.
12. «Hymnes avec notes musicales», *Fouilles de Delphes* III/2 (1909-1913), σελ. 147-69 και 332.
13. «Euripides und der Choreut», *Hermes*, τεύχος 45 (1910), σελ. 151-55.
14. «Une ligne de musique byzantine», *Revue archéologique* IV/18 (1911), σελ. 282-89.
15. «Nouveaux fragments de musique grecques», *Revue archéologique* V/10 (1919), σελ. 11-27.
16. Théodore Reinach, «Un ancêtre de la musique d'Église», *Revue musicale* 3 (1922), σελ. 8-25.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 4

Η πρώτη επαφή του Bourgault-Ducoudray με την ελληνική μουσική

Σε ένα ταξίδι που είχα κάνει στην Αθήνα το Μάιο του 1874 μου είχαν τραβήξει την προσοχή λαϊκά μέλη (χορευτικοί σκοποί και τραγούδια) σε αρχαίους τρόπους.

Δεν είχα ποτέ άλλοτε ακούσει σε ζωντανή μουσική τους αρχαίους αυτούς τρόπους, παρά μόνο στο γρηγοριανό μέλος, που χωρίς αμφιβολία έχει όμορφες μελωδίες, αλλά με ύφος βαρύ και απολιθωμένο.

Αυτό που άκουσα όμως στην Αθήνα είχε όλα τα χαρακτηριστικά της ζωντανής μουσικής. Από την άποψη της τροπικότητας, οι μελωδίες έμοιαζαν με το γρηγοριανό μέλος· τις διέκριναν όμως ρυθμοί τσουχτεροί και στιβαροί, περιγράμματα γεμάτα ευγένεια και ευλυγισία και κίνηση ζωντανή και ελεύθερη.

Επιθυμώντας να μελετήσω από κοντά αυτά τα καινούργια για μένα πράγματα, ζήτησα τον επόμενο χειμώνα από τον κ. υπουργό της δημόσιας εκπαίδευσης μία αποστολή, η οποία και μου παραχωρήθηκε.

[L.A. Bourgault-Ducoudray, *Souvenirs d' une mission musicale en Grèce et en Orient*, Παρίσι, 1876, 2^η έκδοση: Jean Baur, Παρίσι, 1878].

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 5

Χρυσάνθου, Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς, ΜΕΡΟΣ Α΄ -ΒΙΒΛΙΟΝ Γ΄

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Γ΄: Περί τῆς ἐν φθόγγοις διαφορᾶς

§ 235

Ἐκ τῶν εἰρημένων γίνεται φανερόν, ὅτι μόνον οἱ τρεῖς μείζονες τόνοι τῆς ἡμετέρας διατονικῆς κλίμακος εἶναι ἴσοι με τοὺς τόνους τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων· οἱ δὲ ἄλλοι ἄνιστοι. Καὶ τὸ λεῖμμα ἐκείνων, ἢ τὸ ἡμίτονον τῶν Εὐρωπαϊῶν σι ουτ, εἶναι μικρότερον ἀπὸ τὸν ἡμέτερον ἐλάχιστον τόνον βου γα. Διὰ τοῦτον καὶ οἱ φθόγγοι τῆς ἡμετέρας διατονικῆς κλίμακος ἔχουσιν ἀπαγγελίαν διάφορον, τινὲς μὲν ταυτιζόμενοι, τινὲς δὲ ὀξυνόμενοι, καὶ τινὲς βαρυνόμενοι. Ὁ μὲν γα καὶ δι ἀπαγγέλλονται εἰς τὸ αὐτὸ διάστημα με τὸν ουτ καὶ ρε τῶν Εὐρωπαϊῶν, μηδόλως διαφέροντες αὐτῶν μήτε τῇ ὀξύτητι, μήτε τῇ βαρύτητι· ὁ δὲ κε εἶναι ἀνεπαισθήτως ὀξύτερος τοῦ μι· ὁ δὲ ζω εἶναι ἡμιτόνω ὀξύτερος τοῦ φα· ὁ δὲ νη εἶναι ἀνεπαισθήτως τοῦ σολ· ὁμοίως καὶ ὁ πα, ἀνεπαισθήτως βαρύτερος τοῦ λα· καὶ ὁ βου εἶναι ὀλίγῳ βαρύτερος τοῦ σι. [...]

§ 238

Οἱ αὐτοὶ φθόγγοι ἐν μὲν ἀναβάσει ποιοῦσιν εἰς τὴν ἀκοὴν ἄλλην ἐντύπωσιν, ἐν δὲ καταβάσει ἄλλην. Ὅθεν οἱ Ἐκκλησιαστικοὶ μουσικοὶ εἰς τὸν αὐτὸν τόνον ἐν μὲν ἀναβάσει ἔδιδον ἄλλον φθόγγον· ἐν δὲ καταβάσει, ἄλλον. Οἶον, τὸν πα εἰμὲν ἐθεώρουν ἀπὸ τοῦ νη, ἐφθέγγοντο αὐτὸν αννανες· εἰδὲ τὸν ἐθεώρουν ἀπὸ τοῦ βου, ἐφθέγγοντο αὐτὸν ανεανες· καὶ τοῦτον εἶναι ὅπερ ὀνομάζεται ποιότης τῶν φθόγγων [...].

[Χρυσάνθου, *Εἰσαγωγή καὶ Μέγα Θεωρητικὸν τῆς Μουσικῆς*, Ρίγνιου, Παρίσι, 1821 καὶ Michele Weis, Τεργέστη, 1832, (Ανάτυπο ἀπὸ: Κουλτούρα, Αθήνα, 2003)].

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 6

Πλάτωνος, *Πολιτεία*, Βιβλίο 3^ο, § 398d-399c

[398d] Καὶ μὴν τὴν γε ἁρμονίαν καὶ ῥυθμὸν ἀκολουθεῖν δεῖ τῷ λόγῳ. Πῶς δ' οὐ;

Ἄλλὰ μέντοι θρῆνων γε καὶ ὀδυρμῶν ἔφαμεν ἐν λόγοις οὐδὲν προσδεῖσθαι.

Οὐ γὰρ οὖν.

[e.] Τίνες οὖν θρηνῶδεις ἁρμονίαι; λέγε μοι· σὺ γὰρ μουσικός.

Μειξολυδιστὶ, ἔφη, καὶ συντονολυδιστὶ καὶ τοιαῦταί τινες.

Οὐκοῦν αὗται, ἦν δ' ἐγώ, ἀφαιρετέαι; ἄχρηστοι γὰρ καὶ γυναιξὶν ἄς δεῖ ἐπιεικεῖς εἶναι, μὴ ὅτι ἀνδράσι.

Πάνυ γε.

Ἄλλὰ μὴν μέθη γε φύλαξιν ἀπρεπέστατον καὶ μαλακία καὶ ἀργία.

Πῶς γὰρ οὐ;

Τίνες οὖν μαλακαὶ τε καὶ συμποτικαὶ τῶν ἁρμονιῶν;

Ἰαστὶ, ἦ δ' ὅς, καὶ λυδιστὶ αὖ τινες χαλαραὶ καλοῦνται.

[399a] Ταύταις οὖν, ὦ φίλε, ἐπὶ πολεμικῶν ἀνδρῶν ἔσθ' ὅτι χρήσι;

Οὐδαμῶς, ἔφη· ἀλλὰ κινδυνεύει σοι δωριστὶ λείπεσθαι καὶ φρυγιστὶ.

Οὐκ οἶδα, ἔφη, ἐγώ, τὰς ἁρμονίας, ἀλλὰ κατάλειπε ἐκείνην τὴν ἁρμονίαν, ἣ ἐν τε πολεμικῇ πράξει ὄντος ἀνδρείου καὶ ἐν πάσῃ βιαίῳ ἐργασίᾳ πρεπόντως ἂν μιμήσαιτο φθόγγους τε καὶ προσωδίας, καὶ ἀποτυχόντος ἢ εἰς τραύματα ἢ εἰς [b.] θανάτους ἰόντος ἢ εἰς τινα ἄλλην συμφορὰν πεσόντος, ἐν πᾶσι τούτοις παρατεταγμένως καὶ καρτερούντως ἀμυνομένου τὴν τύχην· καὶ ἄλλην αὖ ἐν εἰρηνικῇ τε καὶ μὴ βιαίῳ ἄλλ' ἐν ἐκουσίᾳ πράξει ὄντος, ἢ τινὰ τι πείθοντός τε καὶ δεομένου, ἢ εὐχῇ θεὸν ἢ διδαχῇ καὶ νουθετήσῃ ἄνθρωπον, ἢ τούναντίον ἄλλῳ δεομένῳ ἢ διδάσκοντι ἢ μεταπειθόντι ἑαυτὸν ἐπέχοντα, καὶ ἐκ τούτων πράξαντα κατὰ νοῦν, καὶ μὴ ὑπερφηφάνως ἔχοντα, ἀλλὰ σωφρόνως τε καὶ μετρίως ἐν πᾶσι τούτοις [c.] πράττοντά τε καὶ τὰ ἀποβαίνοντα ἀγαπῶντα. ταύτας δύο ἁρμονίας, βίαιον, ἐκούσιον, δυστυχούντων, εὐτυχούντων, σωφρόνων, ἀνδρείων [ἁρμονίας] αἵτινες φθόγγους μιμήσονται κάλλιστα, ταύτας λεῖπε.

Ἄλλ', ἦ δ' ὅς, οὐκ ἄλλας αἰτεῖς λείπειν ἢ ἃς νυνδὴ ἐγὼ ἔλεγον.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 7

Απόσπασμα από επιστολή 18^{ης} Οκτωβρίου 1909 του Louis-Albert Bourgault-Ducoudray προς τον Maurice Emmanuel

Δεν βλέπω κανένα που να μου φαίνεται πιο κατάλληλος από εσάς προκειμένου να καταλάβει μία θέση που απαιτεί «πολλαπλές» ικανότητες που συναντώνται σπάνια στο ίδιο πρόσωπο: πολυμάθεια, χειρισμός του λόγου και βαθιά γνώση της μουσικής «τεχνικής». Έτσι, προς το συμφέρον του Conservatoire, υποστήριξα την υποψηφιότητά σας στους Fauré και Dujardin Beaumetz. Θα είχα σχετικά με τον διορισμό σας ένα «εγωιστικό» συμφέρον [...] Θα ήμουν σίγουρος ότι οι ιδέες που υποστήριξα με αγάπη και πάθος για 30 χρόνια, επειδή τις θεωρώ χρήσιμες για την πρόοδο της Τέχνης, δεν θα πολεμηθούν, ούτε θα καταπολεμηθούν με σφοδρότητα από τον διάδοχό μου [...]. Ξέρετε γερμανικά και εγώ δεν ξέρω. Ξέρετε ελληνικά και εγώ δεν ξέρω. Ξέρετε λατινικά και εγώ τα γνωρίζω σε μικρό βαθμό [...] Να προβάλετε κυρίως αυτό που θα συνηγορήσει υπέρ σας: το γεγονός ότι είσαστε ένας πρώην μαθητής του Conservatoire και το ότι μελετήσατε σύνθεση. Ξέρω πολλούς ικανούς μουσικολόγους. Δεν ξέρω όμως κάποιους που να συνδυάζουν με τις επιστημονικές τους γνώσεις την τεχνική και την πρακτική της Τέχνης.

[Anne Eichner Emmanuel, «Mon grand-père», *Maurice Emmanuel compositeur français*, (Sous la direction de Sylvie Douche), Université de Paris-Sorbonne (Paris IV)-Baerenreiter, Παρίσι-Πράγα, 2007, σελ. 18].

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 8

Μη μουσικού περιεχομένου έργα του Hubert Pernot σχετικά με τα ελληνικά δημοτικά τραγούδια.

Ο Hubert Pernot δημοσίευσε το 1901 στο επιστημονικό περιοδικό *Revue de Linguistique et de Philologie comparée*⁸⁰¹ μία κριτική για την συλλογή του Άγγλου G. F. Abbot *Songs of Modern Greece*⁸⁰², η οποία περιείχε μόνο τα ποιητικά κείμενα των τραγουδιών. Μέσα από την κριτική του, ο Pernot ήθελε να αποδείξει την πλάνη στην οποία έπεσε ο Abbot, καταγράφοντας ως δημοτικά τραγούδια μελοποιημένα ποιήματα γνωστών ποιητών της Ελλάδας όπως ο Σολωμός και ο Βαλαωρίτης.

Σύμφωνα με τον Pernot, ο Abbot χρησιμοποίησε ως πηγή του έναν τυφλό ηλικιωμένο, ο οποίος αναφέρεται ως «Μπάρμπα-Στέργιος». Ο Μπάρμπα-Στέργιος, που ζούσε στη Θεσσαλονίκη, προκειμένου να ευχαριστήσει τον Abbot, του τραγούδησε όσα το δυνατόν περισσότερα τραγούδια γνώριζε. Όμως, όπως παρατηρεί στη συνέχεια, τα περισσότερα από τα τραγούδια που καταγράφει ο Abbott βρίσκονται αυτούσια, ακόμα και ως προς τα λάθη τους, στην *Ελληνική Ανθολογία ήτοι Συλλογή των ελληνικών ασμάτων* του Ιωάννη Νικολαΐδη, που κυκλοφόρησε στην Αθήνα το 1898. Συγκρίνοντας τις δύο συλλογές Νικολαΐδη και Abbot, ο Pernot διαπιστώνει ότι

[...] τα περισσότερα από τα τραγούδια έχουν αναπαραχθεί με τόση ακρίβεια από τον κ. Abbot, που αποκλείεται να του τα έχουν αφηγηθεί⁸⁰³ [...] το να πει κανείς ελληνικά τραγούδια με τέτοια μαθηματική ακρίβεια θα αποτελούσε ένα κατόρθωμα που δεν θα μπορούσε να επιτευχθεί από κανέναν Έλληνα⁸⁰⁴.

Αν και θεωρεί βέβαιο ότι τα τραγούδια της συλλογής του Abbot έχουν αντιγραφεί από την *Ελληνική Ανθολογία*, ο Pernot δεν καταλογίζει πρόθεση εξαπάτησης στον G. F. Abbot, καθώς πιστεύει ότι οδηγήθηκε σε λανθασμένες πρακτικές και συμπεράσματα λόγω της απειρίας του:

⁸⁰¹ * Περιοδικό Γλωσσολογίας και Συγκριτικής Φιλολογίας.

⁸⁰² * Τραγούδια της σύγχρονης Ελλάδας.

⁸⁰³ Hubert Pernot, *Compte rendu du livre de G.F. Abbott intitulé Songs of Modern Greece*, [extrait de la *Revue de Linguistique et de Philologie comparée*, Tome XXXIV-Fasc. 1-1901), J. Maisonneuve, Παρίσι, 1901, σελ. 4.

⁸⁰⁴ ό.π., σελ. 5.

Σίγουρα ο ψευδο-Δημόδοκος⁸⁰⁵ θα οδήγησε τον κ. Α. σε αυτό το λάθος, δίνοντάς του να καταγράψει, για μεγαλύτερη ευκολία, τα τραγούδια του ρεπερτορίου του. [...] ο πελάτης έσφαλε επειδή υπήρξε αφελής και άπειρος. Δεν χρειάζεται να είναι κανείς ιδιαίτερα δυνατός στα νέα ελληνικά για να ξεχωρίσει ένα δημοτικό τραγούδι, από κάποιο που δεν είναι, καθώς η γλώσσα, πέρα από το θέμα, αποτελεί αδιάσειστο κριτήριο [...]⁸⁰⁶.

Το 1910 ο Pernot ασχολήθηκε με το φιλολογικό μέρος των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών, δημοσιεύοντας την *Anthologie de la Grèce Moderne*⁸⁰⁷. Η *Ανθολογία* περιέχει ελληνικά δημοτικά τραγούδια μεταφρασμένα στα γαλλικά, τα οποία κατατάσσονται από τον Pernot στις ακόλουθες κατηγορίες:

1. *Chants héroïques* [ακριτικά τραγούδια].
2. *Chants cléftiques* [κλέφτικα τραγούδια].
3. *Chants légendaires* [παραλογές].
4. *Chants d'amour* [ερωτικά τραγούδια].
5. *Chansons de coutumes* [τραγούδια που αναφέρονται σε διάφορα έθιμα, όπως κάλαντα και επίκληση βροχής].
6. *Berceuses* [γανουρίσματα].
7. *Chants nuptiaux* [τραγούδια του γάμου].
8. *L'exil, Charon, Miroloues* [τραγούδια για την ξενιτιά, για τον Χάροντα και μοιρολόγια].
9. *Distiques* [Δίστιχα τραγούδια].

Στον πρόλογο της *Ανθολογίας* ο Pernot εξετάζει τις πρώτες συλλογές ελληνικών δημοτικών τραγουδιών που καταρτίστηκαν από τους Fauriel, κόμη de Marcellus και Émile Legrand. Για τη συλλογή του Fauriel, ο Pernot αναφέρει ότι αποτελεί το πρώτο εγχειρίδιο ελληνικών δημοτικών τραγουδιών. Στην αυξημένη δημοτικότητά της πιστεύει ότι συνέβαλαν εξίσου η υψηλή της ποιότητα και η χρονική συγκυρία της Ελληνικής Επανάστασης. Στην ίδια εποχή τοποθετούνται και οι αντίστοιχες προσπάθειες του κόμη de Marcellus, ενώ η συλλογή του Émile Legrand είναι αρκετά μεταγενέστερη:

⁸⁰⁵ Στο κείμενο: «pseudo-Démodocus», καθώς ο Μπάρμπα-Στέργιος παραλληλίζεται από τον Abbot με τον ομηρικό Δημόδοκο.

⁸⁰⁶ Hubert Pernot, *Compte rendu du livre de G.F. Abbott intitulé Songs of Modern Greece*, ό.π., σελ. 6-7.

⁸⁰⁷ * *Ανθολογία της Σύγχρονης Ελλάδας*.

[...] το 1874, ο Émile Legrand δημοσίευε ένα άλλο εγχειρίδιο [...]. Το πρώτο μέρος του, που προέρχεται από χειρόγραφο της Βιέννης, αποτελείται από δημοτικά τραγούδια που μάλλον συνελέγησαν στις αρχές του 16ου αιώνα⁸⁰⁸.

Ο Pernot πίστευε ότι η *Ανθολογία* του έπρεπε να καλύψει το κενό που είχε δημιουργηθεί μεταξύ των προγενεστέρων συλλογών, τις οποίες πλέον θεωρούσε «παλιές», και της εποχής του:

Καθώς σήμερα αυτά τα διαφορετικά έργα έχουν παλιώσει ή εξαντληθεί, θεωρήσαμε ότι ήρθε η στιγμή να δημοσιεύσουμε στα γαλλικά μία νέα επιλογή από τα τραγούδια αυτά, αντλώντας μερικές φορές την έμπνευσή μας από τις εργασίες των προκατόχων μας και χρησιμοποιώντας επίσης τις δικές μας σημειώσεις [...]⁸⁰⁹.

Ο Pernot εξετάζει επίσης τη μορφολογία του στίχου των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών, ενώ υπεισέρχεται και σε θέματα που αφορούν την μουσική τους:

Όλα τα ελληνικά δημοτικά ποιήματα μπορούν να τραγουδηθούν. Ωστόσο, συχνά τα μεγαλύτερα από αυτά μόνο απαγγέλλονται. Μερικά από αυτά έχουν μία αποκλειστικά δική τους μελωδία, αλλά αυτό δεν συμβαίνει στα περισσότερα. [...] Όταν πρόκειται για χορευτικούς σκοπούς, η κατάσταση είναι η ίδια, με τη διαφορά ότι οι ρυθμοί έχουν ακόμη μεγαλύτερη ποικιλία [...]⁸¹⁰.

Τα σχετικά με το μουσικό μέρος των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών δεν αναπτύσσονται περαιτέρω, καθώς ο αναγνώστης παραπέμπεται στις *Trente mélodies populaires de Grèce et d'Orient* του Bourgault-Ducoudray, στην δική του συλλογή *Mélodies populaires grecques de l'île de Chio* και στα 260 *Δημοτικά Άσματα* του Γεωργίου Παχτίκου.

Η ακμή της λαϊκής ποίησης κατά το Μεσαίωνα στην Ελλάδα συσχετίζεται από τον Pernot με αντίστοιχα φαινόμενα που παρατηρήθηκαν στη Γαλλία την ίδια εποχή:

Όπως και η Γαλλία, η μεσαιωνική Ελλάδα γνώρισε σίγουρα μία μεγάλη άνθηση του λαϊκού λυρισμού. [...] Ακόμα και μεταξύ τους επαφές μας φαίνονται πιθανές. [...] αυτή η αυθόρμητη ποίηση [...] στην Ελλάδα, σε διαφορετικές πολιτικές συνθήκες, μπόρεσε να ανθίσει πιο αργά και με περισσότερη άνεση⁸¹¹.

Ο Pernot παρατηρεί επίσης ότι στην Ελλάδα της εποχής του η δημιουργική ορμή του λαϊκού πολιτισμού είχε αρχίσει να φθίνει σταδιακά. Δείχνει όμως να παρηγορείται, αναλογιζόμενος την τεράστια ποιητική κληρονομιά της Ελλάδας και την σημασία της για τον ευρωπαϊκό πολιτισμό:

⁸⁰⁸ Hubert Pernot, *Anthologie de la Grèce moderne*, Mercure de France, Παρίσι, 1910, σελ. 8-9.

⁸⁰⁹ ό.π, σελ. 9.

⁸¹⁰ ό.π, σελ. 11-12.

⁸¹¹ ό.π, σελ.14.

Με αυτόν τον τρόπο η Ελλάδα υφίσταται τον κοινό νόμο. Αυτό είναι ένα γεγονός που πρέπει να σκεφτόμαστε χωρίς θλίψη, αν αναλογιζόμαστε τον πλούτο του ποιητικού έργου που μας έχει κληροδοτήσει⁸¹².

Το 1931, με την ευκαιρία της εκατονταετηρίδας από την επέτειο της ελληνικής ανεξαρτησίας, ο Pernot δημοσίευσε το έργο του *Chansons populaires grecques des XV^e et XVI^e siècles*⁸¹³, μία δίγλωσση έκδοση ελληνικών δημοτικών τραγουδιών με πρωτότυπο ελληνικό κείμενο και γαλλική μετάφραση. Η έκδοση αυτή βασίστηκε σε χειρόγραφο του 16^{ου} αιώνα που αγοράστηκε στην Κωνσταντινούπολη από τον αυστριακό πρεσβευτή Busbecq⁸¹⁴, τμήμα του οποίου χρησιμοποίησε και ο Legrand στην συλλογή δημοτικών τραγουδιών που εξέδωσε το 1874⁸¹⁵. Όπως διευκρινίζει ο Pernot, τα *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια του 15^{ου} και 16^{ου} αιώνα* αποτελούν αναθεωρημένη έκδοση του αντιστοίχου τμήματος του έργου του Legrand.

Ο Pernot παραθέτει επίσης λεπτομέρειες σχετικά με τον αντιγραφέα, την προέλευση και τη χρονολογία του χειρογράφου. Πιστεύει ότι ο αντιγραφέας δεν ήταν μόνο ένα πρόσωπο και παρατηρεί για τη γραφή του ότι είναι

[...] καθαρή, κανονική και [...] εύκολη στην ανάγνωση, ακόμα και για έναν παλαιογράφο με μικρή εμπειρία⁸¹⁶.

Η προέλευση των τραγουδιών ανάγεται σε τρεις διαφορετικές περιοχές του ελληνισμού και καταδεικνύεται μέσα από τη διαίρεση του χειρογράφου σε τρία τμήματα:

Αυτή η τριπλή διαίρεση, που δεν υπάρχει στην έκδοση του Legrand, είναι ιδιαίτερα σημαντική καθώς φαίνεται ότι έχουμε να κάνουμε με τρεις ομάδες που δεν έχουν ακριβώς την ίδια προέλευση⁸¹⁷.

Το πρώτο μέρος, σύμφωνα με τον Pernot, προέρχεται από την περιοχή της Κωνσταντινούπολης:

Θα πίστευα με βεβαιότητα ότι σε αυτό το πρώτο μέρος υπάρχει ένας πυρήνας ελληνικής γλώσσας του Βοσπόρου ή των μεσογειακών ακτών της Μαύρης Θάλασσας⁸¹⁸.

⁸¹² ό.π., σελ.14-15.

⁸¹³ *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια του 15^{ου} και 16^{ου} αιώνα.

⁸¹⁴ Hubert Pernot, *Chansons populaires grecques des XV^e et XVI^e siècles*, Les Belles Lettres, Παρίσι, 1931, σελ. 1.

⁸¹⁵ ό.π.

⁸¹⁶ ό.π., σελ. 3.

⁸¹⁷ ό.π., σελ. 6.

⁸¹⁸ ό.π., σελ. 6-7.

Για το δεύτερο μέρος του χειρογράφου, ο Pernot πιστεύει ότι προέρχεται από τα Δωδεκάνησα, ενώ το τρίτο από την Κρήτη, λόγω του τραγουδιού *Ριμάδα κόρης και νιού*⁸¹⁹ που περιέχεται σε αυτό.

Σχετικά με τη χρονολογία του χειρογράφου, ο Pernot θεωρεί ότι δεν μπορεί να έχει δημιουργηθεί αργότερα από τα μέσα του 16^{ου} αιώνα, καθώς τότε το απέκτησε ο Busbecq:

Πρόκειται για δημοτικά τραγούδια που προφανώς δεν συνετέθησαν και δεν διαδόθηκαν μέσα σε πενήντα χρόνια. Μπορούμε λοιπόν να επιβεβαιώσουμε ότι τουλάχιστον ένα μέρος από αυτά δεν είναι μεταγενέστερο του 15ου αιώνα⁸²⁰.

Ο Pernot διερωτάται επίσης σχετικά με την προέλευση των δημοτικών τραγουδιών και τα χαρακτηριστικά που καθιστούν ένα δημιούργημα «δημοτικό»:

Τι είναι τα τραγούδια αυτού του Εγχειριδίου και σε ποιο βαθμό μπορούμε να τα χαρακτηρίσουμε ως δημοτικά; [...] Από μία πρώτη προσέγγιση, η απάντηση μοιάζει εύκολη: αρκετά από αυτά, [...] τα ακούμε να τραγουδιούνται από το λαό μέχρι και την εποχή μας⁸²¹.

Οι έντεχνες παρεμβάσεις σε δημιουργήματα που θεωρούνται δημοτικά δείχνουν να περιπλέκουν τον ορισμό της έννοιας του δημοτικού τραγουδιού για τον Pernot:

Αν όμως κοιτάξουμε πιο προσεκτικά, διαπιστώνουμε ότι τα πράγματα δεν είναι τόσο απλά, καθώς έχουν παρέμβει σε αυτά ένας ή περισσότεροι δημιουργοί. Πλάι σε θέματα καθαρά λαϊκά [...] βρίσκουμε και θέματα που αποτελούν έργο ενός ή περισσότερων προσώπων, προσώπων που γνώριζαν καλά το τι τραγουδούσε ο λαός, καθώς αντλούσαν την έμπνευσή τους από τη λαϊκή μουσική [...] ⁸²².

Παρακάτω, ο Pernot ασχολείται με τεχνικές λεπτομέρειες των τραγουδιών του χειρογράφου του, όπως τα μέτρα και η ομοιοκαταληξία, ενώ έπειτα αναφέρεται εκτεταμένα στο τραγούδι *Ριμάδα κόρης και νιού* [La Seduction de la Jouvencelle] και στις διάφορες εκδοχές του που συνάντησε στην προσπάθειά του να κάνει μια κριτική έκδοσή του.

Μετά από τις εισαγωγικές παρατηρήσεις του Pernot, ακολουθεί το κυρίως σώμα των τραγουδιών και των διστίχων, τα οποία αριθμούνται από το 1 ως το 154. Στο τέλος παρατίθενται διευκρινιστικές σημειώσεις για κάποια από αυτά. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η παρατήρηση του Pernot για τις δύο εκδοχές του τραγουδιού *Ριμάδα κόρης και νιού*:

⁸¹⁹ Ο γαλλικός τίτλος που δίνει ο Pernot σε αυτό το τραγούδι είναι «La seduction de la Jouvencelle».

⁸²⁰ ό.π., σελ. 8.

⁸²¹ ό.π.

⁸²² ό.π.

Ωστόσο δεν ήθελα να αφήσω στον αναγνώστη την εντύπωση ότι ένα τραγούδι, επειδή παραλλάσσεται καθώς μεταδίδεται από γενιά σε γενιά, αποτελεί αναπόφευκτα μια ατελή μορφή. Υπάρχουν παραδείγματα που αποδεικνύουν το αντίθετο και η *Ριμάδα κόρης και νιού* είναι ένα από αυτά⁸²³.

Ύστερα από τις διευκρινιστικές σημειώσεις, ακολουθεί ένα παράρτημα όπου γίνεται εκτενής γραμματική και συντακτική ανάλυση των τραγουδιών, ενώ στο τέλος του έργου υπάρχει αλφαβητικός πίνακας των κυριότερων λέξεων που περιέχονται σε αυτά.

⁸²³ ό.π., σελ. 112.



Μελωδία αρ. 2 Μουσικού Παραρτήματος



Μελωδία αρ. 64 *Mélodies populaires grecques*



Μελωδία αρ. 3 Μουσικού Παραρτήματος

3. — *Mirologue (Kini).*

♩ = 66

Οὐλὲς ἰ πῆ-κρές πῆ-κρές ἔ- τσεῖ- λι καμῖ κα,μῖ.
 .νέ! (ι) μα οςμ δὲ κῆ, κλirizmo! μα οςμ δὲ κῆ.
 . κlirizmo ἂλ. los καος δὲν ἰ . νέ! — φῦ-γε, τί μου
 φῦ-τε, τί μου φῦ-τε, τί μου φῦ-τε, τί μου
 ἄμουλα farma - τσι! — σῆκωνομῆ-τε πλῖνο. με —
 σῆκωνομῆ-τε πλῖνο. με — καθὲρ μου ἴ-λι - γῆ-τε, τί!

Μελωδία αρ. 83 *Mélodies populaires grecques*

♩ = 66 (*Lento*)

83.

Ὀὐλὲς οἱ πῆ-κρες πῆ-κρες ἔ, τσιὺλ.
 λει καμοὶ κα,μῖ! — αἱ! ὦ με τὸν τὸ ξε.
 κλη-ρισ-μός! — ὦ με τὸν τὸ ξε.
 κλη-ρισ-μός ἂλ. los καμὸς δὲν εἶ . ναι!
 φῦ-γε, τί μου φῆ-τσε, τε,
 φῦ-γε, τί μου φῆ-τσε, τε, μὲν
 ἄ-μου-λα φαρ-μά-τσι, — ση-κῶν.
 νομαι τσιὰ πλῖνο - μαι, — σῆκῶνομαι τσιὰ
 πλῖνο. με, κά-θε πρω-ῖ-λι - γά-τσι!

Μελωδία αρ. 4 Μουσικού Παραρτήματος

3. - Le château de la Joie (Kavalja).

O - la ta kastre-pi-gia ma ta kastre-pi-gia,
 ma ta kastre-pi-gia, kastre-pi-gia, ri - ga,
 can diec ovyegs ta kastre, can diec n - vryz ta ku —
 can diec ovyegs ta kastre, kastre n dhen i - dho

Μελωδία αρ. 48 *Mélodies populaires grecques*

48. 
 "Ο - λα τὰ κάστρ' ἐ - πῆ - γα, νό - λα τὰ
 κάστρ' ἐ - πῆ, νό - λα τὰ κάστρ' ἐ -
 πῆγα, κάστρ' ἐ γύ - ρι - σα, σὰν τῆς Ἑβρίας τὸ
 κά - στρο, σὰν τῆς Ἑ - βρίας τὸ κά, —
 σὰν τῆς Ἑβρίας τὸ κάστρο κάστρο δὲν εἶ - βα.

Μελωδία αρ. 5 Μουσικού Παραρτήματος

三. — Air de mariage (Aveglina).

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It begins with a key signature of one flat (B-flat) and a tempo marking of '(♩ = 84)'. The melody is in a 4/4 time signature. The lyrics are in Chinese characters with pinyin below them. The score includes several dynamic and tempo markings: 'Très doux.' (Very soft), 'Rioll.' (trill), and 'a Tempo.' (return to tempo). The piece concludes with a double bar line.

(♩ = 84)

Qu, das cè yè nu, das

cè, agudas cè yè nu, nu... çon nu

Très doux.

ta onlta d'ingda z'ingda, kè ta pou, la

kè tu pou kè ta pou l'ayna stes fo, lyès

Rioll. a Tempo. Très doux.

ke kè tu kè ta d'ing da, çon

Μελωδία αρ. 68 *Mélodies populaires grecques*

68. $\text{♩} = 84$

"Ου - τα σ'έ - γέ νύν τα

Rall.

σ'έ, νύν - τα σ'έγέν - να μάν - να σου,

a T^o (*Très dour.*)

νό - λα τά νό λα τὰ δέντρ' αὐ -

θοῦ . σχ. καί τα που λά

καί τα που, καί τὰ που·λά·κια

Rall.

στis φω - λίδes χ'έ - κεί -

a T^o (*trés dour.*)

γα, χ'έχει - να κε - λα - δοῦ - σα.

Μελωδία αρ. 6 Μουσικού Παραρτήματος

6. — Au départ de la mariée (Saint-Georges).

Févyis ké-ra, févyis ké-ra af ti yi - to -

... nya - yé-yi - kyo ké - zmos a lus, no féy -

yi kyo ké - zmos a - los,

févyi kyo i févyi kyn i - lyos o mi -

... zsa - ké to féng - rin o lu, no ké

to fé - ga - rin a - lo,

Μελωδία αρ. 77 *Méloides populaires grecques*

77. $\text{♩} = 72$

Φεύγεις, κίρ'—ά, φεύγεις
 κίρ' άφ' τή γει - το - - - νιά, φεύ.
 γει κιό κό - σμος θ - - - λος, νά φεύ -
 γει - - - κιό κό - σμος *Rall.* α Tº - - - λος, φεύγει
 κιό ή φεύγει κιό ή - λος ό μι -
 - σος και τὸ φεγγά - ριν ύ - - - λο, νά και
 τὸ φεγ - - γά - ριν *Rall.* α Tº - - - λο.

Μελωδία αρ. 7 Μουσικού Παραρτήματος

7. — A l'arrivée de la mariée (Kini).

$\text{♩} = 69$

Αντίκει - τέ - - - tis ka - mi - - - νας,
 kè - stre - té - - - νό - lya - dha, ya - a - pla -
 γα - - - sona - ci - lis - me - ti - ca -
 - ci - lo - poul - - - la, ta -
 dha - you - man - ti - ma - tis - ka - pros - you - le - - - mas, me -
 - ka - mi - don - gū - me - - - mo - ke - por - pa - ti - tre - lis -

Μελωδία αρ. 70 *Méloides populaires grecques*

70. $\text{♩} = 69$

Αν - νοί - ξε - τε - - - τας και -
 με - - - ρες και - στρώσε - τε -
 θε - - - λού - εις, για να πλα -



Μελωδία αρ. 8 Μουσικού Παραρτήματος

8. — Au réveil de la mariée (Λυγόνισμα).

(♩: 92)

keipniçe pe keipniçe pōtro pērdhi ka .
 . keipniçe pe keipniçe pōtro pērdhi ka . — ti na kei
 ta ftē . ra — sou . ti na kei ta ftē .
 ra — sou . — triç elhēs kē mya va . — mi
 . mi . — tina gardhau pōnechis ka . — mi
 khriçi kor dhē khriçi kor dhē la çoufē . ra . —
 khriçi kor dhē khriçi kor dhē la çoufē . ra . — na plēkis
 ta ma . lya — çou . — na plēkis ta ma .
 lya . çou . — triç la na yi . na miē ti
 . çou — ki çhonyi mas çimbe . the . çou .

Μελωδία αρ. 74, *Mélodies populaires grecques*

74. $\text{♩} = 92$ *p*

Ξύπνησε, πε, ξύπνησε, πε-τρο-πέρδι-
 κα, ξύ-πνη-σε, πε, ξύπνη-σε,
 πετροπέρ-δι-κα, τίναξε τὰ φτε-
 ρά σου, τί-να-ξε τὰ φτε-
 ρά σου· τρεῖς ἐλιές καὶ μιὰ θα-
 μέ-νη, τὴν καρδιά μου χεῖς κα-
 μέ-νη· χρυσή κορ-
 δέ, χρυσή κορ-δέ-λα σου·φε-ρα,
 χρυσή κορ-δέ, χρυσή κορ-δέ-λα σου·φε-ρα,
 νὰ πλέξης τὰ μαλ-λιά σου,
 βρ' ἔλα νὰ γι-νοῦ-μεν ταί-ρια,
 κ' οἱ γονιοί μας, συμ-πε-θέ-ρια.

Μελωδία αρ. 9 Μουσικού Παραρτήματος

9. -- Air de mission (Hygh).

(♩ = 66)

My gnos - tis, mi - ni
 i - the - ri - zè, zōnan - gnos - tis
 zō - na - ri, è - the - ri - zè
 è ké dhyz - agazè, è dhen
 nè ké kou - va - lè
 kis - tu dhè kis - to - dhèn, kis - to dhè - na - ti pou -
 dhèn, khrou - zōn i - gnos - tis, li - èn - gal -
 li, kis - timbo kis - timbodhyz, kis - timbo
 dhyan - dis - tou ar - pa - kis - tim budhyan - dis - tou
 ar - pa ké rou - tou, ou - zōn, èi - na - ti - èi -
 (parlé)

Μελωδία αρ. 100 *Méloides populaires grecques*

100. — ΡΥΘΜΗ.

Chante par Calliope, 53 ans.

♩ = 66.

100. Μιὰ γγαστρω - μέ - νη
 η θέ - ρι - ζε σ'έναν -
 κοντό - τι - τά - ρι, κ'έ - κεῖ
 ποῦ ἄ -
 ἄ - πο - θέ - ρι - ζε χρουσόν - ὦ -
 γιόν - έ - βγάλ - λει.
 Έ - θέ - ρι νέ - θέ - ρι - ζε, νέ - θέ - ρι -



Μελωδία αρ. 12 Μουσικού Παραρτήματος



Μελωδία αρ. 86, *Mélodies populaires grecques*



Μελωδία αρ.13 Μουσικού Παραρτήματος

13. — Air de danse Amolés.

Cet air et le suivant sont des airs de *spexôlô*.

The musical score is written on five staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. Above the staff, the tempo is marked '♩ = 80' and the dynamics 'p' and 'f' are indicated. The melody is written in a single line with a long slur over the first four measures. The lyrics are written below the staves, aligned with the notes. The lyrics are in a mix of French and a local language, with some words in italics. The score ends with a double bar line.

1 — ma, ké, va — i — ka —, dou — la — mon — ké —
2 — ya — mu — lo — va — — li — ké — yé — va —
3 — ya — va — mu — — ma — — cou — du — gha — ré — fa —
4 — lo — tou — ma, — ké — yé — va — — ya — li — ké — ha —
5 — ké — ké — li — zoi — le —, gha — ou — — li —

Μελωδία αρ. 23 *Mélodies populaires grecques*

23.  80.

Ἦ - νοι - ξεν ἡ καρ - δού - λα
μου, κ' ἐ - γί - νην πε - ρι - βό -
Presses.
λι, κ' ἦ ῥγε βα - σι - δρ' ἀ - μάν τ' αὖ
Accélérez le mouvement!
μά, ρού δι, γαρ, ἐ - φα - λο τοῦ μά, κ' ἦ -
ῥγε βα - σι - λι - κὸς μπα - ξές, καί
της σου - λει, γουν ἵ - - - - - λει.

Μελωδία αρ. 14 Μουσικού Παραρτήματος

14. — Air de danse (Violoncelle)

76
 Ἀρ. κι. σε γλῶσσα μου γλυ -
 να - να - ἡδυαγία, παρμὺ μου πα - ρμ -
 - νου μου γι μουτρελα - νες τὸ πῶ -
 τος ἄφ' τα πρὶ - λὰ νὰ ποῦ τοις
 κα - τί - να, τὸ σταφύλ' ἀθ - θει -
 κὲν νει κ' ἡ ἀγάπη μας πλη - θαίνει.

Μελωδία αρ. 28, *Méloides populaires grecques*

28. 76.

Ἀρ. κι. σε, γλῶσσα μου γλυ -
 κειά, τραγούδια νά - ρα - δια - σης,
 Πα - πο - ρού μου. Πα - πο - ρού μου, σὺ μοῦ τρέλλα -
 νες τὸ νοῦ μου, τοὺς ὁ - μορ -
 φους ἀφ' τὰ ψη - λὰ νὰ μοῦ τοὺς κα - τη -
 βά - σης, τὸ σταφύλ' ἀθ - θει - και
 δέν νει κ' ἡ ἀγάπη μας πλη - θαίνει.

Μελωδία αρ. 15 Μουσικού Παραρτήματος

15. — Chanson d'Aréteu (Αυλίκος).

Μα-υα πο' τί πο' της ε-σας
 σου γους, τι αγαθή thi - κη - θέ-τα, παπα
 γα τί, γα του παντρε - ρου, με θη α-ρε.
 του στα κε-να, ερε δη - πο

Μελωδία αρ. 46 *Mélodies populaires grecques*

46. $\text{♩} = 58.$

Μάννα, με τί με τίς έννιξ
 σου γιους, τή μιὰ τή θυ-χα - τέ-ρα, μάννα,
 για τή για τήν παντρέ - ψω-με τήν Α-ρε -
 του στα ξέ-να, ερε Δη - μο.

Μελωδία αρ. 16 Μουσικού Παραρτήματος

16. Chanson (Volleuso).

κα-λι-ε-ρα πα-ε, μου - πα f₂ - διη στα
 γης τα γη - thi - πα-τα που
 ε-γυ-μι, thi - ka - της του δου - αγα τα
 πα-θη, a Tempo πα-τα που ε-γε-μι -
 thi - ka της του δου - αγα τα πα-θη.

Μελωδία αρ. 111 *Mélo-dies popu-laires grecques*

111. *Ka - λή-τε - ρα να ἡ - μου -*
Rall.
να φί - δι - στῆς γῆς τὰ βά - θη,
πα - ρὰ ποῦ ἐ - γεν - νή -
θη - κα μέσ' στοῦ ντου -
Rall. a T^o
για τὰ πά - θη,
πα - ρὰ ποῦ ἐ - γεν - νή - θη - κα
μέσ' στοῦ ντου - για τὰ πά - θη.

Μελωδία αρ. 17 Μουσικού Παραρτήματος

17. — Sérénade (Pezeli).
Ε-ξί-κα - να - γή - μέ - τί - να - να - νου
κί - γλα - γί - ρί - zo - sho - na - kha - la
ζου, na - i na - i na - i na - la - ra - la - li -
la - la - ra - la - la - la - ri - li - la - la - la - ra
la - la - la - li - li - la - la - la - ra - la - la -

Μελωδία αρ. 106 *Mélodies populaires grecques*

106. $\text{♩} = 104.$

Ἐσὺ κοι - μᾶ - σαι μὲ
 τῇ νον - νά - σου, κ' ἐ -
 γὼ γυ - ρί - ζω στὸ μα - χα -
 λᾶ σου, νά - ῦ νά - ῦ
 νά - ῦ να, λα λα ρα λα λα λα λα,
 λα λα ρα λα λα λα λα λα ρα λα
 λα, λα λα λα ρα λα λα λα λα
 λι λι λα λα λα λα λα ρα λα λα λα

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 10

Εφημερίδα *Αιών*, 23 Ιανουαρίου 1875

[...] Ὁ Κ. Δουκουδραὶ ἀφίκετο εἰς τὴν Ἑλλάδα, ὅπως μελετήσῃ τὴν παρ' ἡμῖν ἐκκλησιαστικὴν μουσικὴν καὶ τὰ δημώδη μέλη, πεπεισμένος, ὅτι θ' ἀνεύρῃ ἐν τούτοις λείψανα τῆς ἀρχαίας μουσικῆς, ἢ τὶ νέον ὅλως, ὅπως, εἰς ἀρμονίαν ὑποβάλλων ἀκολούθως καὶ ἀναπτύσσων, καταρτίσῃ νέους μουσικοὺς τρόπους, ἐλληνικοὺς. Ἰδόντες τὸν γάλλον μουσικὸν καὶ εὐτυχίσαντες νὰ συνομιλήσωμεν αὐτῷ, ἠκούσαμεν παρ' αὐτοῦ, ὅτι αἱ πρῶται παρατηρήσεις του τὸν στηρίζουσι εἰς τὰς μουσικὰς ὑποθέσεις του. [...] Ὡς ὁ πεπειραμένος ὀρυκτολόγος καὶ μεταλλευτὴς δύναται νὰ ἀνεύρῃ ἐν τῷ χώματι, ὅπερ ἀπορρίπτει ὁ μὴ τοιοῦτος, χρυσοῦ μόρια, καὶ συνενῶν ταῦτα ν' ἀποτελέσῃ ἐλάσματα πολυτίμου μετάλλου, οὕτω καὶ ὁ εὐφυὴς καὶ ἐπιστήμων μουσικὸς δύναται ν' ἀνακαλύψῃ καὶ ἐν τῇ ἡμετέρᾳ μουσικῇ, τοιαῦτα μόρια, ἅτινα, τιθέμενα ἐν τῇ καμίνῳ τῆς ἐπιστήμης, δύνανται ν' ἀποτελέσωσι χρυσοῦν σῶμα μουσικόν. Ἡ ἰδέα οὕτω τοῦ Κ. Δουκουδραὶ ἔχει βάσιν λογικὴν καὶ ἐπιστημονικὴν, οὔτε πρέπει οἱ ἐπιπολαίως θίγοντες τὰ ζητήματα νὰ μειδιάσωσι, ἀποροῦντες πῶς ἐκ τῆς ἐν Ἑλλάδι μουσικῆς δύναται νὰ ἐξαχθῇ τὶ, ἄξιον προσοχῆς καὶ σπουδαῖον. Ἡ νῦν εὐρωπαϊκὴ μουσικὴ πόθεν ἐξήχθη, ἢ ἐκ τῆς ἐν δυτικαῖς χώραις προϋπαρχούσης, περισυναχθέντων τῶν πρὸς μόρφωσιν αὐτῆς στοιχείων; Εὐχόμεθα, ἵνα ὁ γάλλος μουσικὸς εὐτυχήσῃ νὰ περατώσῃ τὸ ἔργον τοῦτο· ὅπωςδὴποτε, πεποίθαμεν, ὅτι θὰ θέσῃ τὰς βάσεις τῆς τοιαύτης ἐργασίας, ἣν ἄλλοι, καὶ Ἕλληνες καὶ μὴ Ἕλληνες, δύνανται νὰ ἐξακολουθήσωσι καὶ νὰ συμπληρώσωσι ἀκολούθως. Εὐελπιστοῦμεν δὲ, ὅτι ἡ Κυβέρνησις δὲν θ' ἀμελήσῃ νὰ παράσχῃ πᾶσαν τὴν δυνατὴν συνδρομὴν τῷ γάλλῳ μουσικῷ, ὅπως συμπληρώσῃ τὰς μελέτας καὶ τὰς ἀνιχνεύσεις του.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 11

Ν.Μ.Δαμαλάς, «Ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ», *Παλιγγενεσία*, 25 Φεβρουαρίου 1888, σελ. 2

Ὁ ἔγκριτος οὗτος μουσικὸς ἔψαλλεν ἐν Παρισίοις κατὰ τὴν παγκόσμιον ἑκθεσιν τοῦ 1878 ἐν μεγάλῃ συναθροίσει προεδρευομένη ὑπὸ τοῦ διασήμεου Gounod τὸ «Οὐκ ἐλάτρευσαν τῇ κτίσει οἱ θεόφρονες» ὡς δωρίου τρόπου ὑπόδειγμα χειροκροτηθὲν ὑπὸ τῶν παρισταμένων. Δυστυχῶς δὲν δύναμαι νὰ δημοσιεύσω περικοπὴν ὁλόκληρον τῆς ὁμιλίας αὐτοῦ περὶ τῆς ἐκκλησιαστικῆς ἡμῶν μουσικῆς, ἀλλ' ὁ πρόλογος ἐπαρκῶς δεικνύει τὸ θέμα ταύτης [...] καὶ ἐν ἐπιλόγῳ προτρέπει τοὺς εὐρωπαίους μουσικοὺς διὰ τῶν λέξεων τοῦ Ρώσσου μουσικοῦ Kuī, ἵνα καλλιεργήσωσι *cette mine feconde*, τὴν πλούσιαν ταύτην πηγὴν μελωδιῶν προωρισμένων ἵνα ποικίλλωσι τὸ μονότονον τῆς εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς⁸²⁴.

⁸²⁴ Γ. Παπαδόπουλος, ὁ.π., σελ. 522-524, υποσημείωση 1384. Πβ. Ν.Μ. Δαμαλάς, «Ἡ Ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ», *Παλιγγενεσία*, 25 Φεβρουαρίου 1888, σελ. 2.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 12

Νικολάου Κανακάκη, «Περὶ Ἑλληνικῆς Εκκλησιαστικῆς Μουσικῆς», *Νέα*

Εφημερίς, 14 Οκτωβρίου 1888, σελ. 3-4

[...] Ὁ κ. Bourgaault-Ducoudray κ. Σακελλαρίδη, κατὰ τὴν ἐν Παρισίοις παγκόσμιον ἔκθεσιν τοῦ 1878 ἐν τῷ μεγάρῳ Trocadero ἔψαλλεν ἐν μεγάλῃ συνελεύσει προεδρευομένη ὑπὸ τοῦ διασήμου μουσουργοῦ κ. Gounod, παρεδρεόντων ἐπισήμων μελῶν, οἱοὶ ὁ σοφὸς κ. K. Burnouf, πρῶην διευθυντὴς τῆς ἐνταύθα γαλ. σχολῆς καὶ ὁ φιλέλλην Μαρκήσιος Saint-Hilaire, ἔψαλλε τὰς διαφόρους κλίμακας τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων, ὁμολογῶν ἐκάστοτε κατὰ τὴν ὁμιλίαν του τὸ ἀτελές τῆς Εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς⁸²⁵ [...] Θὰ ἴδῃτε ὅτι εἰς μάτην ἐπεκαλέσθητε αὐτὸν, ἀφοῦ δὲν Σᾶς ὠφέλησε παντελῶς. [...] Ἴδου τί εἶπεν ὁ κ. Ducoudray ἐν τῇ ἄνω ρηθείσῃ συνελεύσει σχετικῶς τοῖς ὑπ' ἐμοῦ λεγομένοις· ἐν μὲν τῷ προλόγῳ, ὅτι «θὰ προσπαθήσῃ ν' ἀποδείξῃ ὅτι ὑπάρχει εἰς τοὺς τρόπους τῆς Ἑλλην. Μουσικῆς γλυκύτης, χάρις καὶ τόνος ἰδιαιτέρος, ὃν οἱ δύο [sic] μόνοι τρόποι τῆς εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς **δὲν δύνανται νὰ ἀποδώσωσιν**»⁸²⁶ ἐν ἐπιλόγῳ δὲ ὅτι, «οἱ δύο μόνοι τρόποι, τῆς εὐρωπ. μουσικῆς ἐλάσσων καὶ μείζων τοσοῦτον ἐξαντλήθησαν, τουσοῦτον ἐχαλαρώθησαν, ὥστε ὑπάρχει ἀνάγκη νὰ συνάξωμεν ὅλα τὰ δυνατὰ μέσα τῆς ἐκφράσεως διὰ νὰ ἀνανεώσωμεν τὴν μουσικὴν γλῶσσαν· δὲν πρόκειται ν' ἀπαρνηθῶμεν οὐδεμίαν τῶν μέχρι τοῦδε κατακτήσεων, οὔτε ν' ἀφαιρέσωμεν οὐδένα ἐκ τῶν πόρων τῆς νεωτέρας μουσικῆς, ἀλλὰ μάλιστα **ν' αὐξήσωμεν τὴν ἐπικράτειαν τὴν μελωδικῆς ἐκφράσεως** καὶ νὰ προμηθεύσωμεν νέους χρωματισμοὺς εἰς τὴν μουσικὴν **πυξίδα**»⁸²⁷. Ἐπεχείρισε δὲ καὶ ἐμπράκτως, ὅπως καὶ δι' ἰδιαιτέρων σημείων, ὧν βρίθκει ἡ Βυζαντινὴ Μουσικὴ, ἀντικαταστήσῃ τὸ ποῖον ταύτης καὶ καταλλήλως ἐκφράσῃ διὰ τῆς Εὐρωπαϊκῆς. Προσεπάθησε νὰ παρουσιάσῃ πλουσιωτέρας ἐκφράσεις ἐνώπιον τοῦ φιλομούσου ἀκροατηρίου του, εἰς τὸ ὅποιον ἀπορῶ πῶς δὲν παρευρέθητε! Κατὰ πόσον ἐπέτυχε λέγομεν κατωτέρω. [...] Περὶ τούτων ἂν μελετήσῃτε κ. Σακελ. τὴν ρηθεῖσαν πραγματείαν τοῦ κ. Ducoudray, θὰ πεισθῇτε ὅτι ὑπάρχει μεγίστη συγγένεια· ἄλλως τ' ἐὰν ἐκτελέσῃτε ἐπὶ τοῦ κλειδοκυμβάλου τοὺς διαφόρους τρόπους τῶν ἀρχαίων, θὰ ἀκούσῃτε, θὰ ἐνοήσῃτε τὴν συγγένειαν, τὴν ἐν πολλοῖς ὁμοιότητα τῶν

⁸²⁵ Εννοεῖ τὴν *Conférence sur la modalité dans la musique grecque*.

⁸²⁶ Πβ. L.A. Bourgaault-Ducoudray, *Conférence sur la modalité dans la musique grecque*, ὁ.π., σελ. 5.

⁸²⁷ ὁ.π., σελ. 48.

ἀκουσμάτων αὐτῶν πρὸς τοὺς ἤχους τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς. [...] Ὁ κ. Ducoudray ἔδειξεν ἐπὶ παραδείγμασι διὰ τοῦ κλειδοκυμβάλου ἐπ’ ἀκροατηρίου τοὺς διαφόρους τρόπους τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων οὓς ἐμνημονεύσαμεν, παραστήσας ἅμα καὶ τὴν γλυκύτητα, τὴν ζωηρότητα, τὴν χάριν, τὸ μελαγχολικόν, τέλος τὸ ἴδιον χαρακτηριστικὸν ἐνὸς ἐκάστου· δὲν διέκρινε ὁμως ἐπακριβῶς ταῦτοχρόνως καὶ τοὺς ἤχους τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς διὰ νὰ εἴπῃ ὑπὲρ αὐτῶν ὅσα ἀρμόζουσιν ἀληθῶς. [...] Φέρων ὡς παράδειγμα ἐπὶ τοῦ κλειδοκυμβάλου τὸν ὑποδώριον, εἶπεν ὅτι οὗτος ἐχαρακτηρίσθη ὑπὸ τῶν ἀρχαίων ἀγέρωχος, ὑψηλός, καθαρὸς, ἀπλοῦς, ἔντονος, μεγαλοπρεπῆς «κατόπιν τῆς ἀκροάσεως ταύτης ἀποδεικνύεται ἡ ἀκρίβεια τῶν ἐπιθέτων, ἅτινα τῷ ἀπεδόθησαν· εἶνε δὲ περίεργον ὕστερον ἀπὸ δύο [sic] χιλιάδας ἔτη, ἂν καὶ διάφορα τὰ μέσα, ἐν οἷς ζῶμεν, αἰσθανόμεθα τὰς ἰδίας ἐντυπώσεις, τὰς τῶν Ἑλλήνων καὶ ὅτι συγκινούμεθα κατὰ τὸν ἴδιον τρόπον, ὡς ἐκεῖνοι, ἀκούοντες μελωδίαν ὑποδώριον! [...] Ὁ ἑλάσσων τρόπος δὲν δύναται νὰ φθάσῃ τὸ μεγαλεῖον τοῦτο, τὸ ὕψος καὶ τὸ σοβαρὸν. Ὁ ἐλάσσων ἡμῶν τρόπος εἶναι ὑποδώριος ἐκτεθηλυμένος· ἐχαραγώθη δ’ ἐπὶ τοσοῦτον διὰ τῆς εἰσαγωγῆς τῆς εὐαισθήτου ἢ αἰσθητικῆς **νότας**, ὥστε μετεβλήθη εἰς τρόπον ἀδύνατον, ἀναιμικόν, οὗ ἡ κατάχρησις δίδει εἰς τὴν νεωτέραν μουσικὴν τὴν πυρετῶδες καὶ ἀσθενικόν⁸²⁸. Εἰς τὰ ἀνωτέρω ἐπίθετα τοῦ ὑποδώριου προσθέσατε ὅτι εἶναι πλήρης ὑγείας, ἀνδρείας, γενναιότητος!!!⁸²⁹».

Ὅταν κατὰ τὴν ὁμιλίαν τοῦ ἀλλεπάλληλοι ἐπύρηνοντο ἀνὰ πᾶσαν φράσιν τοῦ αἰ ἀνευφημίαι καὶ τὰ χειροκροτήματα καὶ ὅτε ἰδίως ἔφερε παράδειγμα, ὅτι ὁ προεδρεύων τῆς συνελεύσεως κ. Gounod μετεχειρίσθη τὸν ὑποδώριον εἰς τινὰ μελοδράματά του, ἰδοὺ τὴν εἶπεν εἰς ἐπισφράγισιν τῶν χειροκροτημάτων, ἅτινα συνεμερίζετο μετὰ τοῦ Gounod, ὅτι «ταῦτα ἀποδεικνύουσιν ὅτι ἐπιδιοκνιάζουσιν τὸν κ. Gounod διότι μετεχειρίσθη ἑλληνικοὺς τρόπους εἰς τὰ ἔργα του!»⁸³⁰. [...] «Ἐὰν συγκρίνωμεν, λέγει ὁ κ. Ducoudray, τὸν ὑποφρύγιον μὲ τὸν μείζονα, τὸν εὐρίσκομεν ἥττον δραστικὸν καὶ ὠρισμένον, ἢ τὸν μείζονα, ἀλλ’ ἔχει κάτι τὴν ἐμβαθέστερον, ρεμβαστικὸν καὶ παρέχει μείζονα ἔμπνευσιν.

⁸²⁸ Πβ. L.A. Bourgault-Ducoudray, *Conférence sur la modalité dans la musique grecque*, ὁ.π., σελ. 12-13.

⁸²⁹ Ἡ φράση αὕτη δὲν ὑπάρχει στο πρωτότυπο κείμενο. Εἴτε πρόκειται γιὰ προσθήκη τοῦ συντάκτη στο κείμενο τοῦ Bourgault-Ducoudray, εἴτε γιὰ πολὺ ἐλεύθερη μετάφραση τοῦ «propre à inspirer le culte de la force morale et le sentiment du devoir». Πβ. L.A. Bourgault-Ducoudray, *Conférence sur la modalité dans la musique grecque*, ὁ.π., σελ. 21.

⁸³⁰ L.A. Bourgault-Ducoudray, *Conférence sur la modalité dans la musique grecque*, ὁ.π., σελ. 21.

Διὰ νὰ ὁμιλήσωμεν σαφέστερον λέγομεν, ὅτι ὁ μείζων ἔχει χαρακτηῖρα φράσεως εἰς τὸ τέλος τῆς ὁποίας θέτουσι τελείαν. Ὁ δὲ ὑποφρύγιος ἔχει τὸν χαρακτηῖρα φράσεως εἰς τὸ τέλος τῆς ὁποίας πιθανὸν νὰ θέσῃ τὶς θαυμαστικὸν. Ὁ μείζων λέγει «ὡς ἐξοχὴ αὕτη εἶναι ὡραία·» Ὁ ὑποφρύγιος θὰ εἴπῃ «πόσον ἡ ἐξοχὴ αὕτη εἶναι ὡραία»!

Ὅταν ἡ μείζων φράσις τελειώσῃ δύναται τις νὰ εἰσέλθῃ εἰς ἄλλην. Κατόπιν ὅμως ἐνὸς ρυθμοῦ ὑποφρυγίου τὸ αἶσθημα παρατείνεται καὶ ἀντηχεῖ ἔτι εἰς ἡμᾶς αὐτοὺς!»⁸³¹.

Μετὰ πολλὰ ἄλλα κατὰ τοῦ μείζονος ἐπάγεται «ἐν συνόψει ὁ ὑποφρύγιος ἐκφράζει κυρίως αἰσθήματα, ἅτινα ἐξευγενίζουσιν ἡμᾶς, οἷον τὸν πρὸς τὴν πατρίδα ἔρωτα ἢ τὰς διαφόρους ἀποχρώσεις τῶν θρησκευτικῶν αἰσθημάτων. Ἐὰν ἔπρεπε νὰ τὸν χαρακτηρίσωμεν μὲ δύο [sic] λέξεις θὰ εἴπωμεν ὅτι εἶναι ὁ τρόπος τῆς θυμηδίας καὶ τοῦ ἐνθουσιασμοῦ»⁸³². [...] Ἀντὶ νὰ τρέχητε εἰς ὅσα δι' ἐπιστημονικοὺς μόνον τῆς Γαλλικῆς Μουσικῆς σκοποὺς καὶ πρὸς πλουτισμὸν αὐτῆς ἔλεγε καὶ ἠύχετο ὁ κ. Ducoudray (ἐπιθυμῶν νὰ ἔχῃ εἰς εὐρωπαϊκὴν μουσικὴν τὴν Ἀνατολικὴν διὰ νὰ ἀρύηται πηγᾶς πρὸς αὖξιν τῆς πτωχῆς εὐρωπαϊκῆς, εὐρέθητε δὲ σεῖς νὰ ματαιοπονήσητε!) ἀκούσατε τὶ λέγει ἀποθαυμάζων καὶ ἐξυψῶν περιφανῇ τινὰ μουσουργόν»⁸³³, ὅτι «ὁσάκις οὗτος εἶχε νὰ ἐκφράσῃ τὰς πλέον ὑψηλὰς ἐμπνεύσεις προσέτρεχεν εἰς τὰς ἑλληνικὰς κλίμακας!».. .. Ὁ μείζων τρόπος, ἂν δύναται τις νὰ ὀνομάσῃ ὑψηλότερον τῆς νεωτέρας μουσικῆς εἶναι εἰς ὑπολύδιον **ἡκρωτηριασμένον**⁸³⁴!

⁸³¹ ὁ.π., σελ. 26.

⁸³² ὁ.π., σελ. 28.

⁸³³ Εννοεῖ τὸν Beethoven. Πβ. L.A. Bourgault-Ducoudray, *Conférence sur la modalité dans la musique grecque*, ὁ.π., σελ. 31.

⁸³⁴ ὁ.π.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 13

Επιστολή του Hubert Pernot προς τον Μανώλη Καλομοίρη

[R]

Nogent S/Marne (Seine)
37, Av de Joinville
10 nov. 1937
Tél. Tremblay 04. 40.

Cher Monsieur Kalomoiris

J'ai été empêché d'aller rue Garancière samedi dernier et je suis pris aussi samedi prochain.

Voulez-vous avoir l'obligeance de m'excuser auprès de Madame Séailles et lui dire qu'elle ne voie pas là un indice de manque d'amitié pour elle et son mari ?

La vie de Paris – et de Nogent – est stupide, mais il faut la prendre comme elle est, c'est – à – dire la subir.

J'aurais le plus grand plaisir à vous voir. Si vous avez un jour quelque liberté, donnez – moi donc un coup de téléphone pour vous assurer que je suis à la maison. On vient ici par le métro, jusqu' à la station terminus du Château de Vincennes et on prend là un autobus se dirigeant sur Joinville (108, 109, 110). Arrêt au Carrefour de Beauté (5 ou 6 minutes de trajet), à la sortie du Bois de Vincennes. C'est là que finit l'avenue de Joinville, qui relie Nogent

[V]

à Joinville. Ne descendez donc pas jusqu' à Joinville, car vous auriez à remonter une côte (\pm 200 mètres).

Bien cordialement vôtre,
H. Pernot

[R]

Nogent S/Marne (Seine)

Λεωφόρος de Joinville 37
10 Νοεμβρίου 1937
Τηλέφωνο Tremblay 04. 40.

Αγαπητέ κύριε Καλομοίρη,

Δεν μπόρεσα να πάω στην οδό Garancière το προηγούμενο Σάββατο και είμαι απασχολημένος και το επόμενο Σάββατο.

Θα είχατε την καλοσύνη να με δικαιολογήσετε στην κυρία Séailles και να της πείτε να μην το δει ως ένδειξη έλλειψης φιλίας προς εκείνη και τον σύζυγό της;

Η ζωή του Παρισιού – και του Nogent – είναι ανούσια, αλλά πρέπει να την αντιμετωπίζουμε όπως είναι, δηλαδή να την υπομένουμε.

Θα χαιρόμουν πάρα πολύ να σας έβλεπα. Αν έχετε λίγη άνεση κάποια μέρα, τηλεφωνείτε μου για να βεβαιωθείτε ότι είμαι στο σπίτι. Εδώ μπορεί να έρθει κανείς με το μετρό, μέχρι τον τερματικό σταθμό Château de Vincennes, και από εκεί να πάρει ένα λεωφορείο που να κατευθύνεται προς τη Joinville (108, 109, 110). Στάση στη διασταύρωση de Beauté (5 ή 6 λεπτά διαδρομής), στην έξοδο του Bois de Vincennes. Εκεί τελειώνει η λεωφόρος de Joinville, που συνδέει το Nogent

[V]

με τη Joinville. Μην κατεβείτε λοιπόν μέχρι την Joinville, διότι θα πρέπει να ανεβείτε μία ανηφόρα (± 200 mètres).

Πολύ εγκάρδια δικός σας,
H. Pernot

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 14

Επιστολές του Bourgault-Ducoudray προς τον Μιχαήλ Καλβοκορέση

Οι επιστολές προέρχονται από το αρχείο Bourgault-Ducoudray στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Γαλλίας. Εντός αγκύλης [] δίνονται στοιχεία αρχειοθέτησης που αναγράφονται επάνω στις επιστολές, καθώς και δικές μας παρατηρήσεις. Οι υπογραμμισμένες λέξεις υπάρχουν στο πρωτότυπο κείμενο.

A) Επιστολή 13^{ης} Απριλίου 1906

[L.A. Bourgault-Ducoudray 17]

[137]

41 rue d'Auteuil, 13 Avril 06

Monsieur,

Je suis heureux de posséder le très intéressant recueil de M. Pachtico, et vous serais reconnaissant de vouloir bien me faire connaître son adresse pour que je le remercie directement de sa si aimable attention.

Croyez, Monsieur, à mon vif regret d'avoir manqué hier votre visite et agréez mes vifs remerciements pour la peine que vous avez prise

[139]

de m'apporter vous même le précieux volume.

Agréez, Monsieur, mes sentiments très distingués.

Bourgault-Ducoudray

[137]

Οδός d'Auteuil 41, 13 Απριλίου 1906

Κύριε,

Έχω τη χαρά να έχω στην κατοχή μου την πολύ ενδιαφέρουσα συλλογή του κ. Παχτίκου και θα σας ήμουν ιδιαίτερα ευγνώμων αν μου γνωρίζατε τη διεύθυνσή του, ώστε να τον ευχαριστήσω απευθείας για την ευγενική του χειρονομία.

Πιστέψτε, Κύριε, ότι λυπήθηκα πάρα πολύ που έχασα εχθές την επίσκεψή σας και δεχθείτε τις θερμές μου ευχαριστίες για τον κόπο στον οποίο υποβλήθήκατε

[139]

προκειμένου να μου φέρετε ο ίδιος το πολύτιμο τεύχος.

Δεχθείτε, Κύριε, τα πιο ξεχωριστά μου συναισθήματα,

Bourgault-Ducoudray

B) Επιστολή 7^{ης} Μαΐου 1906

[L.A. Bourgault-Ducoudray 18]

[141]

41 rue d'Auteuil, 7 mai 06

Monsieur,

Je viens vous exprimer tout mon regret d'avoir manqué hier votre visite. Il a fallu une circonstance exceptionnelle pour que je m'absente hier. Je suis de Fondation des

[εξαιρετικά δυσανάγνωστο, μάλλον mers ή nur] tous les Dimanches matin.

J'aurais eu le plus grand plaisir à vous voir et à causer avec vous du superbe recueil de mélodies grecques dont j'ai pris connaissance avec le plus vif intérêt. Croyez-moi votre bien dévoué.

Bourgault-Ducoudray

[141]

Οδός d' Auteuil 41, 7 Μαΐου 1906

Κύριε,

Σας ζητώ συγγνώμη που έχασα εχθές την επίσκεψή σας. Χρειάστηκε να απουσιάσω εχθές λόγω μιας εξαιρετικής περίπτωσης. Συμμετέχω στο Fondation des [εξαιρετικά δυσανάγνωστο, μάλλον murs] όλα τα πρωινά της Κυριακής.

Θα μου ήταν πάρα πολύ ευχάριστο να σας δω και να μιλήσω μαζί σας για την υπέροχη συλλογή ελληνικών μελωδιών, την οποία διάβασα με πολύ ενδιαφέρον.

Θεωρείστε με ως τον πιο αφοσιωμένο σας,

Bourgault-Ducoudray

Γ) Επιστολή 14^{ης} Απριλίου 1907

[L. a. Bourgault-Ducoudray 19]

[143]

Paris 41 r. d'Auteuil 14/4/07

Cher Monsieur,

J'ai lu dans le Guide Musical des lignes signées de vous, qui sont trop flatteuses pour moi. J'en ai été vivement touché.

Agréez cher Monsieur, avec mes remerciements pour votre sympathie, l'expression de mon cordial dévouement.

Bourgault-Ducoudray

[143]

Παρίσι, Οδός d'Auteuil 41, 14/4/07

Αγαπητέ Κύριε

Διάβασα στο Guide Musical κάποιες γραμμές υπογεγραμμένες από εσάς που είναι πάρα πολύ κολακευτικές για εμένα. Συγκινήθηκα πάρα πολύ από αυτό.

Δεχθείτε αγαπητέ Κύριε, μαζί με τις ευχαριστίες μου για τη συμπάθειά σας, την έκφραση της εγκάρδιας αφοσίωσής μου.

Bourgault-Ducoudray

Δ) Επιστολή 2^{ας} Ιουνίου 1908

[L.A. Bourgault-Ducoudray 20]

[145]

Paris 41 rue d'Auteuil

2 Juin

Cher Monsieur,

Jamais je n'ai assisté à une représentation de drame lyrique plus complètement belle que celle de Dimanche. Tout était parfait. Les chœurs ont chanté et joué d'une manière incomparable et insoupçonnée.

Shaliapin est le plus grand acteur lyrique que j'ai vu depuis M^e Viardot. C'est un grand génial.

Enfin l'œuvre m'a paru

[147]

d'une étonnante sincérité, d'une couleur admirable, et d'un sentiment personnel qui fait de Moussorgski un compositeur 'à part'.

Soyez mille fois remercié pour le plaisir intense que je vous dois et recevez cher Monsieur, l'expression de mes sentiments bien dévoués.

Bourgault-Ducoudray

Le chef d'orchestre est non moins extraordinaire. Il a transformé la sonorité de l'orchestre, je dirais presque celle de la Salle de l'Opéra.

[145]

Παρίσι, οδός d' Auteuil 41

2 Ιουνίου

Αγαπητέ κύριε,

Ποτέ μου δεν παραβρέθηκα σε μία τόσο ωραία παράσταση λυρικού δράματος όπως αυτή της Κυριακής. Όλα ήταν τέλεια. Οι χορωδίες τραγούδησαν και έπαιξαν με ασύγκριτο και ανεκτίμητο τρόπο.

Ο Σαλιάπην είναι ο πιο μεγάλος λυρικός καλλιτέχνης που είδα μετά την Κα Viardot.

Είναι ένας μεγάλος ιδιοφυής!

Τέλος, το έργο μου φάνηκε

[147]

ότι είχε μία καταπληκτική ειλικρίνεια, ένα αξιοθαύμαστο χρώμα και ένα προσωπικό συναίσθημα που καθιστά τον Μουσσόργκσκι έναν ξεχωριστό συνθέτη.

Σας ευχαριστώ χίλιες φορές για την μεγάλη ευχαρίστηση που σας οφείλω και δεχθείτε, αγαπητέ κύριε, την έκφραση της αφοσίωσής μου.

Bourgault-Ducoudray

Ο μαέστρος ήταν εξίσου καταπληκτικός. Μεταμόρφωσε την ηχητική της ορχήστρας, θα έλεγα και αυτή της αίθουσας της Opéra.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 15

Αντιπαραβολή «Chanson de sarclage» του Πέτρου Πετρίδη με «Chanson de sarclage» που περιέχεται στις *Mémoires populaires grecques de l'île de Chio* και στο μουσικό παράρτημα του *En pays turc- L'île de Chio*

A) Πέτρος Πετρίδης, *Quatre mélodies grecques pour chant et piano-Poésies de A. Valaoritis*, Maurice Senart, Παρίσι, 1922, Μελωδία αρ. 3

13

CHANSON DE SARCLAGE *

(Populaire)

à Madame Speranza Calo

Quand es-tu ve-nu.
Πότ' έρ - τες και

poco rit. a Tempo

as - tu chan - tè pour
zi τρα - βού ζη - ρες

* Les voix sopranos peuvent chanter cette mélodie une octave plus haut
E. M. S. 49653

moi
τὸ

que je m'en
τὸ μὲν

8^{va} 8^{va} 3 3

ren de compte que je m'en ren
σ'ἐν νο-η, τὸ μὲν σ'ἐν

8 8

de compte Lors que le som.
νο-η, σω, τὸ πρὸς τὸ

8 8 8 8

meil
5

3

le som-meil est
ὁ πρὸς ἐξ ἡμῶν

doux
το

que je t'en aime que je t'en
τὸ τὸν ἐν ἀγαπᾷ

pp una corda

ai me plus ten-dre ment.
αἰ με πλεονεκτεῖν

rit.

B) Hubert Pernot, *Mélodies populaires grecques de l'île de Chio*, Μελωδία αρ. 93

VIII

CHANSON DE SARCLAGE.

(Δεσκαφισκιάτικος.)

93. — PYRGHI.

Chanté par Calliope, 23 ans.

93. $\text{♩} = 58.$

Πότ' ἔρ - τες καὶ
αἱ τρα - βού - δη - σες, τὸ
μά, τὸ μά - νὰ σ' ἐν - νο -
ή, τὸ μά νὰ σ' ἐν - νο - ή -
σω, ὁ - πόν - ὁ ὕ -
πνος

ἀ - - - - - κρι - βός, τό - τε,
τό - τε - νὰ σ' ἀ - γα -
πή, τό - τε - νὰ σ' ἀ -
γαπή - - - - - σω.

Πότ' ἔρτες καὶ τραβούδησες, τὸ μά, νὰ σ' ἐννοήσω;
ὁπὸν' ὁ ὕπνος ἀκριβός, τότεν νὰ σ' ἀγαπήσω.

Γ) Hubert Pernot, *En pays turc-L'île de Chio*, Μουσικό παράρτημα-Μελωδία αρ. 10

10. — Air de sarclage (1^{re} exé.)

ΠΗΓΕΣ

ΑΔΗΜΟΣΙΕΥΤΕΣ

1. Bibliothèque Nationale de France-Dossier Bourgault-Ducoudray. [Εθνική Βιβλιοθήκη της Γαλλίας-Αρχείο Bourgault-Ducoudray].
2. Bibliothèque Nationale de France-Musée de l'Opéra, Dossier Maurice Emmanuel. [Εθνική Βιβλιοθήκη της Γαλλίας-Αρχείο Maurice Emmanuel].
3. Αρχείο Μανώλη Καλομοίρη-Επιστολή Hubert Pernot προς τον Μανώλη Καλομοίρη, 10 Νοεμβρίου 1937.
4. Γεννάδειος Βιβλιοθήκη-Επιστολή του Bourgault-Ducoudray προς τον Ιωάννη Γεννάδιο, 22 Σεπτεμβρίου 1879.

ΑΔΗΜΟΣΙΕΥΜΕΝΕΣ

Ξενόγλωσσες

1. L.A. Bourgault-Ducoudray, *Souvenirs d'une mission musicale en Grèce et en Orient*, Παρίσι, 1876, 2^η έκδοση: Παρίσι, 1878.
2. L.A. Bourgault-Ducoudray, *Trente melodies populaires de Grèce et d'Orient*, Henri Lemoine et Cie, Παρίσι, 1876.
3. L.A. Bourgault-Ducoudray, *Études sur la musique ecclésiastique grecque-Mission musicale en Grèce et en Orient*, Hachette, Παρίσι, 1877.
4. *Conférence sur la modalité dans la musique grecque, par L.A. Bourgault-Ducoudray*, [Comptes Rendus Sténographiques publiés sous les auspices du Comité Central des Congrès et Conférences], Imprimerie Nationale, Παρίσι, 1879.
5. *Quatorze mélodies celtiques (écossaises, irlandaises, galloises) harmonisées par L.A. Bourgault-Ducoudray, traduction française de Mme C. Chevillard*, Rouart Lerolle, Παρίσι, 1909.
6. Louis-Albert Bourgault-Ducoudray, *Trente Mélodies populaires de Basse-Bretagne, recueillies et harmonisées par L.-A. Bourgault-Ducoudray, avec une traduction française en vers adaptée à la musique par Fr. Coppée*, Lemoine et fils, Παρίσι-Βρυξέλλες, 1885.

7. Maurice Emmanuel, *La danse antique d'après les monuments figurés*, Hachette, 1896, Παρίσι.
8. [Maurice Emmanuel], «La musique populaire grecque», *L' Hellénisme*, Παρίσι, 1^η Ιουνίου 1908.
9. Maurice Emmanuel, *Histoire de la langue musicale*, Laurens, Παρίσι, 1911.
10. Maurice Emmanuel, *La Danse grecque antique d'après les monuments figurés, Texte imprimé; Traité de la musique grecque antique; Le Rythme, d'Euripide à Debussy*, Slatkine, Γενεύη-Παρίσι, 1984 [Reprod. en fac-sim. des éd. de Paris, Genève, 1896, 1911 et 1926].
11. Maurice Emmanuel, «Le corps d'harmonie d'après Aristote», *Revue des Études grecques*, Τόμος 32, 1919, Ernest Leroux, Παρίσι, 1921.
12. «Allocution de M. Maurice Emmanuel», *Revue des Études Grecques*, Tome XXXVI, No 165-166, Απρίλιος-Ιούνιος 1923.
13. Maurice Emmanuel, «Le corps d'harmonie d'après Aristote», *Revue des Études grecques*, Τόμος 32, 1919, Ernest Leroux, Παρίσι, 1921.
14. Maurice Emmanuel, «PEMANOTAS (Α.), ZAXAPIAS (Π.Δ.). Ἀρίων. Ἡ μουσικὴ τῶν Ἑλλήνων ὡς διεσώθη ἀπὸ τῶν ἀρχαιοτάτων χρόνων μέχρι τῆς σήμερον. Athènes, 1917. In 4^ο , xxxvi-64 p.», *Revue des Études Grecques*, Librairie Ernest Leroux, Παρίσι, Τόμος 2, 1918.
15. Maurice Emmanuel, «La polymodie», *La Revue Musicale*, Richard-Masse, Παρίσι, 1988, Τεύχος 410-411, σελ. 16.
16. «Maurice Emmanuel et son temps (1862-1938), Lettres inédites», [introduction et notes: Franck Emmanuel], *Revue Internationale de Musique Française*, Τεύχος 11, Ιούνιος 1983, Slatkine, Γενεύη-Παρίσι.
17. Hubert Pernot, *En pays turc-L'île de Chio*, Maisonneuve, Παρίσι, 1903.
18. Hubert Pernot-Paul Le Flem, *Mélodies populaires grecques de l'île de Chio*, Imprimerie Nationale-Ernest Leroux, Παρίσι, 1903.
19. *Grammaire du grec moderne avec une introduction et des index par Hubert Pernot*, Garnier Frères, Παρίσι, 1897.
20. Hubert Pernot, *Compte rendu du livre de G.F. Abbott intitulé Songs of Modern Greece*, [extrait de la Revue de Linguistique et de Philologie comparée, Tome XXXIV-Fasc. 1-1901), J. Maisonneuve, Παρίσι, 1901.
21. Hubert Pernot, *Anthologie de la Grèce moderne*, Mercure de France, Παρίσι, 1910.

22. Hubert Pernot, *Chansons populaires grecques des XV^e et XVI^e siècles*, Les Belles Lettres, Παρίσι, 1931.
23. Edmond About, *La Grèce contemporaine*, Hachette, Παρίσι, 1863, 5^η έκδοση.
24. D. Bikélas [Δημήτριος Βικέλας], *Notice sur le Marquis de Queux de Saint-Hilaire*, Firmin-Didot et CIE, Παρίσι, 1890.
25. «Rapport de M.G. Dalmeyda, Secrétaire de l'Association sur les travaux et les concours de l'Année 1918-1919», *Revue des Études grecques*, Ernest Leroux, Παρίσι, 1921, Τόμος XXXII, 1919.
26. François Auguste Gevaert, *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, 1875, Γάνδη [ανάτυπο από Georg Olms, Hildesheim, 1965].
27. L. Augé de Lassus, *Bourgault = Ducoudray par un ami de la première heure et de la dernière*, χ.χ.
28. Emile Legrand, *Recueil de chansons populaires grecques*, Maisonneuve et Cie, Παρίσι, 1874, [Ανατύπωση: Κουλτούρα, Αθήνα, 2001].
29. Charles Levêque, «Les mélodies grecques», *Journal des Savants*, Παρίσι, 1879.
30. A. Mirambel, *Nécrologie, Hommage à Hubert Pernot*, [Ανάτυπο από Byzantion, XVIII, 1948].
31. Alix Tiron, *Études sur la musique grecque: Le plain-chant et la tonalité moderne*, Imprimerie impériale, Παρίσι, 1866.
32. «Observations faites pendant un Voyage dans la Grèce et principalement dans les îles de l'Archipel ; par feu M.DANSSE DE VILLOISON, de l'Académie des Inscriptions, de l'Institut de France, etc. ; extraites littéralement de ses papiers inédits», *Annales de voyages, de la géographie et de l'histoire*, F. Buisson, Παρίσι, 1809, 2^{ος} Τόμος, σελ. 137-183.
33. Alexandre Joseph Hydulphe Vincent, *Réponse à M. Fétis et réfutation de son mémoire sur cette question: les Grecs et les Romains ont-ils connu l'harmonie simultanée des sons ? En ont-ils fait usage dans leur musique ?*, L. Danel, Lille, 1859.
34. Alexandre Joseph Hydulphe Vincent, *De la musique des anciens Grecs: discours prononcé au congrès scientifique de France dans la séance générale du 30 août 1853*, A. Brissy, Arras, 1854.
35. Alexandre Joseph Hydulphe Vincent, *Quelques mots sur la musique et la poésie ancienne, à propos de l'ouvrage de m. B. Jullien, intitulé De quelques points des sciences dans l'antiquité*, C. Douniol, Παρίσι, 1854.

36. Plutarque, *De la musique, Περί Μουσικής, Édition critique et explicative par Henri Weil et Th. Reinach*, Ernest Leroux, Παρίσι, 1900.

Ελληνικές

37. *Ἡ Θεία Λειτουργία I. τοῦ Χρυσοστόμου μελοποιηθεῖσα μὲν κατὰ τὸ ἀρχαῖον βυζαντινὸν μέλος ὑπὸ Ἡλιοῦ Π. Κ. Λογοθέτου, Δ.Θ.Φ., ἐναρμονισθεῖσα δὲ ὑπὸ L.A. Bourgault-Ducoudray, καθηγητοῦ ἐν τῷ ἐν Παρισίοις Ὡδείῳ, χ.χ.*
38. Hubert Pernot, *Ἡ νήσος Χίος*, Χίος Ημερολόγιο, Αθήνα, 1981 [εἰσαγωγή καὶ μετάφραση Κώστα Χωρεάνθη].
39. Hubert Pernot-Paul Le Flem, *Δημοτικές μελωδίες ἀπὸ τῆς Χίου, Νέα γραφὴ ἀπλουστευμένη καὶ διορθωμένη ὑπὸ Μάρκου Φ. Δραγούμη, Φίλοι Μουσικοῦ Λαογραφικοῦ Ἀρχείου Μέλπως Μερλιέ, Αθήνα, 2006.*
40. Ν. Π. Ανδριώτης, «Ουμβέρτος Περνό», *Αφιέρωμα στὸν Hubert Pernot, Νέα Ἑστία*, Τόμος ΜΒ΄, Τεύχος 491, Χριστούγεννα 1947.
41. Χρήστος Αποστολίδης, «Βυζαντινὴ καὶ τετράφωνος μουσικὴ», *Φόρμιγξ*, Περίοδος Β΄ - Ἔτος Β΄, Αριθμὸς 17-18, 15-31 Δεκεμβρίου 1906.
42. Νικόλαος Βέης, «Μουσικὴ-Δημῳδίες χιακαὶ μελωδίαί», *Παναθήναια*, Ἔτος Δ΄, 15 Αυγούστου 1904.
43. Νίκος Α. Βέης, «Hubert Pernot, Γραψίματά του καὶ θύμησές μου», Τόμος ΜΒ΄, Τεύχος 491, Χριστούγεννα 1947.
44. Ν.Β., «Τὸ ζήτημα τῆς συλλογῆς τῶν δημοτικῶν μας τραγουδιῶν», *Μουσικά Χρονικά*, Τόμος Β΄ (1930), Τεύχος 12 (24), Δεκέμβριος 1930.
45. Μανουήλ Γεδεών, «Μουσικαὶ διαχύσεις οἰκιακαὶ», *Νέα Φόρμιγξ*, Ιούλιος-Αύγουστος-Σεπτέμβριος 1921, Τεύχος 7-8-9, σελ. 4-6.
46. Αθανάσιος Βήττου Δανηλίδης, «Ἡ Βυζαντινὴ μουσικὴ ἐν ἀμύνη», *Φόρμιγξ*, [15 καὶ 29 Φεβρουαρίου 1908, 15 καὶ 30 Ἀπριλίου 1908, 15 καὶ 31 Μαΐου 1909, 15 καὶ 30 Νοεμβρίου 1909].
47. Π.Δ. Ζαχαρία, *Ἡ μουσικὴ τῶν Ἑλλήνων, Τρεῖς διαλέξεις*, Τυπογραφεῖον τῆς Β.Αυλῆς Α. Ραφτάνη, Αθήνα, 1922.
48. Ευστάθιος Θερεϊανός, *Περὶ τῆς μουσικῆς τῶν Ἑλλήνων καὶ ἰδίως τῆς ἐκκλησιαστικῆς*, Τεργέστη, 1875.
49. Μανώλης Καλομοίρης, *Ἡ ζωὴ μου καὶ ἡ τέχνη μου*, Νεφέλη, Αθήνα, 1988.

50. Νικολάου Κανακάκη, «Περὶ Ἑλληνικῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς», *Νέα Εφημερίς*, 14 Οκτωβρίου 1888.
51. Θεόδωρος Κληρονόμος, «Ἑλληνικὰ δημοτικὰ τραγούδια», *Φόρμιγξ*, Περίοδος Β΄, Ἔτος Δ΄(ΣΤ΄), 15 Οκτωβρίου 1908.
52. Γεωργίου Λαμπελέτ, «Ἡ Ἐθνικὴ μουσικὴ–Ἡ λαϊκὴ», *Παναθήναια*, Ἔτος Β΄, 15 Νοεμβρίου 1901 καὶ 30 Νοεμβρίου 1901.
53. Γεωργίου Λαμπελέτ, «Ὁ κ. Καλομοίρης καὶ τὸ δημοτικὸ τραγούδι», *Μουσικὰ Χρονικά*, Τεύχος 2, Μάιος 1928.
54. Γεωργίου Λαμπελέτ, «Γράμματα πρὸς τὰ “Μ.Χ.”ΝΑ ΕΞΟΥΔΕΤΕΡΩΘΗ Η ΚΑΚΟΠΙΣΤΟΣ ΚΡΙΤΙΚΗ», *Μουσικὰ Χρονικά*, Τεύχος 12 (24) Δεκεμβρίου 1930.
55. Ορφεύς, «Τα δημοτικὰ μας τραγούδια», *Μουσικὴ Επιθεώρησις*, Τεύχος Α΄, Οκτώβριος 1921.
56. Ν. Παγανάς, «Μουσικολογικά», *Φόρμιγξ*, Περίοδος Α΄- Ἔτος Α΄, Τεύχος 19-20, 1 καὶ 15 Ιουλίου 1902.
57. Γεώργιος Παπαδόπουλος, *Συμβολαὶ εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς παρ’ ἡμῖν ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς καὶ οἱ ἀπὸ τῶν ἀποστολικῶν χρόνων ἄχρι τῶν ἡμερῶν ἡμῶν ἀκμάσαντες ἐπιφανέστεροι μελωδοὶ, ὕμνογράφοι, μουσικοὶ καὶ μουσικολόγοι*, Κουσουλίνου & Αθανασιάδου, Αθήνα, 1890 [Ανατύπωση ἀπὸ: Κουλτούρα, Αθήνα, 1970].
58. Γ.Δ.Παχτίκος, «Ἡ ἑλληνικὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ καὶ ἡ ἀρμονικὴ πολυφωνία», *Ἐκκλησιαστικὴ Αλήθεια*, 5 Ιουλίου 1902, Κωνσταντινούπολη.
59. Θεμιστοκλῆς Πολυκράτης, «Ἡ τετράφωνος μουσικὴ ἐν τῇ ἐκκλησίᾳ», *Φόρμιγξ*, Περίοδος Β΄, ἔτος ΣΤ΄ (Η΄), Αριθμός 7-8, 15 καὶ 31 Οκτωβρίου 1910.
60. Αδαμάντιος Ρεμαντάς. Προκόπιος Δ. Ζαχαρίας, *Ἀρίων: Ἡ μουσικὴ τῶν Ἑλλήνων, ὡς διεσώθη ἀπὸ τῶν ἀρχαιοτάτων χρόνων μέχρι τῆς σήμερον*, Αθήνα, 1914.
61. Ἰωάννης Θ. Σακελλαρίδης, «Ἑλληνικὴ μουσικὴ φιλολογία-Ὅσα εἰς μουσικὴν», *Ἐθνικὴ Μούσα*, Τεύχος 5^ο-6^ο, Ἰούλιος-Αύγουστος 1909.
62. Θεόδωρος Ν. Συναδινός, *Ἱστορία τῆς Νεοελληνικῆς Μουσικῆς 1824-1919*, Τύποις Τύπου, Αθήνα, 1919.
63. Θεοδώρου Ν. Συναδινού, *Τὸ ἐλληνικὸ τραγούδι-Πέντε διαλέξεις-συναυλίας*, Εκδοτικὰ Καταστήματα Ακροπόλεως, Αθήνα, 1922.
64. Χρυσάνθου, *Εἰσαγωγή καὶ Μέγα Θεωρητικόν τῆς Μουσικῆς*, Ρίγνιου, Παρίσι, 1821 καὶ Michele Weis, Τεργέστη, 1832, [Ανατύπωση: Κουλτούρα, Αθήνα, 2003].

65. Κωνσταντίνος Ψάχος, «Περὶ ἁρμονίας Β΄-Ἡ ἁρμονία ἐν τῇ σημερινῇ ἑλληνικῇ μουσικῇ ἐκκλησιαστικῇ τὲ καὶ δημώδει», *Φόρμιγξ*, Περίοδος Β΄, ἔτος Ε΄ (Ζ΄), Αριθμός 23-24, 15 καὶ 31 Μαρτίου 1910.
66. Κωνσταντίνος Ψάχος, «Τὸ Ὡδεῖον Ἀθηνῶν σφετεριζόμενον ξένην ἐργασίαν», *Νέα Φόρμιγξ*, ἔτος Α΄, Αριθμός Φύλλου 8-9, Οκτώβριος-Νοέμβριος 1921.
67. Κ. Α. Ψάχου, «Διάλεξις γενομένη τῇ 31 Ἰανουαρίου 1918 ἐν τῇ αἰθούσῃ τοῦ «Παρνασσοῦ», *Νέα Φόρμιγξ*, ἔτος Β΄, Αρ. Φύλλου 19-20-21-22, Σεπτέμβριος-Οκτώβριος-Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1922.
68. «Ὁ μουσουργὸς Σαμάρας», *Εθνικὴ Μούσα*, Τεύχος 1^ο, Μάρτιος 1909.
69. «Ὁ ὕμνος τοῦ Ἀπόλλωνος ἐν Γενούῃ», *Μουσικὴ Εφημερίς*, ἔτος Α΄- Αρ. 10, Ιούλιος 1894.
70. «Μουσικὴ Κίνησις», *Φόρμιγξ*, Περίοδος Α΄, ἔτος Α΄, Αριθ. 9, 1 Φεβρουαρίου 1902.
71. «Ἡ πρώτη ἐμφάνισις τοῦ Χοροῦ τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς Σχολῆς τοῦ Ὡδείου ἐν τῷ ναῷ τῆς Χρυσοσπηλαιωτίσεως-Αἱ κρίσεις τοῦ Τύπου», *Φόρμιγξ*, Περίοδος Β΄, ἔτος Γ΄, Αριθμός 21-22, 15 καὶ 29 Φεβρουαρίου 1908.
72. «Ἡ διασκευὴ τῶν δημοδῶν μας ἁσμάτων», *Φόρμιγξ*, Περίοδος Β΄-ἔτος Δ΄, Αριθ. 1-2, Αθήνα 15-30 Απριλίου 1908.
73. «Μουσικὴ Κίνησις-Εἰδήσεις πάντοτε σχετικαί», *Φόρμιγξ*, Περίοδος Β΄-ἔτος Δ΄(ΣΤ΄), Αριθ. 1-2, 15-30 Απριλίου 1908.
74. Ἐκ μίας ὁμιλίας Γάλλου μουσικοῦ περὶ τῆς δημώδους μουσικῆς μας», *Φόρμιγξ*, Περίοδος Β΄-ἔτος Δ΄(ΣΤ΄), Αριθ. 3, 15 Μαΐου 1908.
75. «Σύντομος μουσικὴ ἐπισκόπισις τοῦ λήξαντος ἔτους», *Φόρμιγξ*, Περίοδος Β΄-ἔτος Δ΄(ΣΤ΄), Αριθ. 17-18, 15-31 Δεκεμβρίου 1908.
76. «Μουσικὴ κίνησις-Εἰδήσεις πάντοτε σχετικαί», *Φόρμιγξ*, Περίοδος Β΄, ἔτος Ζ΄(Θ΄), 15-30 Απριλίου 1912.
77. Εφημερίδα *Αιών*, 23 Ἰανουαρίου 1875.
78. *Ὁ ἐν Κωνσταντινουπόλει Ἑλληνικὸς Φιλολογικὸς Σύλλογος, Σύγγραμμα Περιοδικόν*, Βουτυρά καὶ Σας, Κωνσταντινούπολη, 1878, [Τόμος ΙΑ΄, 1876-1877].
79. Ψηφιακὸ Ἀρχεῖο ΙΕΜΑ: Ἀρχεῖο Γιώργου Κωνσταντῆ.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΕΛΛΗΝΙΚΗ

1. Samuel Baud-Bovy, Δοκίμιο για το Ελληνικό Δημοτικό Τραγούδι, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, Ναύπλιο, 1996 [Σημείωμα του Φοίβου Ανωγειανάκη, 3η έκδοση].
2. Πολ Γκρίφιθς, *Μοντέρνα Μουσική*, Ζαχαρόπουλος, Αθήνα, 1993, [Μετάφραση Μαρία Κώστιου, Μουσικολογική επιμέλεια Απόστολος Κώστιος].
3. Πολυχρόνη Κ. Ενεπεκίδη, *Η Ελλάδα, τα νησιά και η Μικρά Ασία του Καρόλου Κρουμπάχερ*, Ωκεανίδα, Αθήνα, 1994.
4. Πολυχρόνη Κ. Ενεπεκίδη, *Τραπεζούντα, Κωνσταντινούπολη, Σμύρνη*, Ωκεανίδα, Αθήνα, 1989.
5. Claude Fauriel, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια, Η έκδοση του 1824-1825*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2000, 2^η έκδοση, [εκδοτική επιμέλεια: Αλέξης Πολίτης].
6. Νίκος Μαλιάρας, *Το Ελληνικό Δημοτικό Τραγούδι στη μουσική του ΜΑΝΩΛΗ ΚΑΛΟΜΟΙΡΗ*, Παπαρηγορίου-Νάκας, Αθήνα, 2001.
7. Μέλπω Μερλιέ, *Η μουσική λαογραφία στην Ελλάδα*, Βιβλιοπωλείο Σιδέρη, Αθήνα, 1935.
8. Σόλων Μιχαηλίδης, *Εγκυκλοπαίδεια της αρχαίας ελληνικής μουσικής*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 1981, [3^η ανατύπωση: Μάρτιος 2003].
9. Σπύρος Α. Μπρέκης, *Ιστορία της Νεωτέρας Ελλάδος (19^{ος} αιώνας)*, Αθήνα, 2004.
10. Αλέξης Πολίτης, *Ρομαντικά χρόνια*, Νεφέλη, Αθήνα, 1993.
11. Καίτη Ρωμανού, *Εθνικής Μουσικής Περιήγησις*, Κουλτούρα, Αθήνα, 1996.
12. Καίτη Ρωμανού, *Έντεχνη μουσική στους νεότερους χρόνους*, Κουλτούρα, Αθήνα, 2006.
13. Κωνσταντίνος Σβολόπουλος, *Κωνσταντινούπολη 1856-1908: Η ακμή του ελληνισμού*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα, 1994.

14. Γρηγορίου Θ. Στάθη, *Οι αναγραμματισμοί και τα μαθήματα της βυζαντινής μελοποιΐας*, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Αθήνα, 1994.
15. Γιάννης Φιλόπουλος, *Εισαγωγή στην ελληνική πολυφωνική εκκλησιαστική μουσική*, Νεφέλη, Αθήνα, 1990.
16. Ολυμπία Φράγκου-Ψυχοπαίδη, *Η Εθνική Σχολή Μουσικής-Προβλήματα Ιδεολογίας*, Ίδρυμα Μεσογειακών Μελετών, Αθήνα, 1990.
17. *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2003.

Άρθρα-Περιοδικά

1. Μάρκος Δραγούμης, «Η μουσική προσφορά της Μέλπως Μερλιέ», *Μουσικολογία*, 5-6/1987.
2. Στέλλα Κουρμπανά, «Μία άγνωστη επιστολή του Bourgault-Ducoudray», *Μουσικός Ελληνομνήμων*, 6ο Τεύχος [Μάιος-Αύγουστος 2010].
3. Γιώργος Σακαλλιέρος, «Ο ελληνικός χορός ως είδος έντεχνης νεοελληνικής μουσικής δημιουργίας και μέσον έκφρασης «εθνικής» ταυτότητας, μέσα από συμφωνικά δείγματα γραφής των Π. Πετρίδη, Μ. Καλομοίρη, Ν. Σκαλκώτα και Γ. Κωνσταντινίδη», www.musgradthess.gr/Arthra-Sakalieros-Ellinikos_Xoros.pdf.
4. Γιώργος Σακαλλιέρος, «Λόγιες εκφάνσεις δημοτικού μέλους στο πέρασμα των χρόνων: το νανούρισμα «Αίντε κοιμήσου κόρη μου...» από τον Bourgault-Ducoudray στον Σκαλκώτα», *Πολυφωνία*, Τεύχος 7, Φθινόπωρο 2005.
5. Βύρων Φιδετζής, «Κείμενα για την ελληνική μουσική στην εφημ. 'Εσπερία'», *Μουσικολογία* 7-8, 1989.
6. Όλυ Φράγκου-Ψυχοπαίδη, «Πολιτισμικές σχέσεις Γαλλίας και Ελλάδας στη σύγχρονη ελληνική ιστορία της μουσικής», *Μουσικολογία*, Τεύχος 5-6/87, σελ. 43-53.
7. «Σπάνιες σελίδες για την ελληνική μουσική-Απόσπασμα από το *De l'état actuel de l'art musical en Égypte* του Guillaume André Villoteau» (Μετάφραση: Αναστασία Κακάρογλου, Εισαγωγή, σχόλια και έλεγχος της μετάφρασης: Καίτη Ρωμανού), *Πολυφωνία*, 12^ο Τεύχος, Άνοιξη 2008.
8. *Μουσική*, [Υπεύθυνος Έκδοσης: Γεώργιος Παχτικός], Κωνσταντινούπολη, 1910-1914.

Διδακτορική Διατριβή

1. Γιώργος Βλαστός, *Η πρόσληψη της ελληνικής αρχαιότητας στη γαλλική μουσική των αρχών του 20^{ου} αιώνα: 1900-1918*, Διδακτορική Διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, 2005.

Εγκυκλοπαίδειες-Λεξικά

1. Τάκης Καλογερόπουλος, *Το λεξικό της Ελληνικής Μουσικής*, Εκδόσεις Γιαλλέλη, Αθήνα, 1998.
2. *Εγκυκλοπαίδεια Σχολική Υδρία*, Αξιοτέλλης & Σια, Αθήνα, χ.χ.

ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ

1. Christophe Corbier, *Maurice Emmanuel*, Bleu nuit, Παρίσι, 2007.
2. Matthew Gelbart, *The invention of ‘Folk Music’ and ‘Art Music’ Emerging Categories from Ossian to Wagner*, Cambridge University Press, Cambridge, 2007.
3. Edward Lockspeiser, *Claude Debussy*, Fayard, Παρίσι, 1980, [μτφ. Léo Dilé].
4. Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, Oxford University Press, Οξφόρδη, Νέα Υόρκη, 2005.

Άρθρα

1. Gerald Abraham, «M.D. Calvocoressi», *The Musical Times*, Musical Times Publications, Τόμος 85, Αρ. 1213, Μάρτιος 1944.
2. Diane Touliatos-Banker, «State of the discipline of Byzantine Music», *Acta Musicologica*, Τόμος 50, Fasc. 1/2, Ιανουάριος-Δεκέμβριος 1978
3. Victor Basch, «Emmanuel musicologue», *La Revue Musicale*, Τεύχος 410-411, Παρίσι, Σεπτέμβριος 1988.
4. Samuel Baud-Bovy, «Maurice Emmanuel et la Grèce», *La Revue Musicale*, Τεύχος 410-411, Παρίσι, Σεπτέμβριος 1988.

5. Bruno Bossis, « Sources populaires et composition, l'exemple de Bourgault-Ducoudray et Ravel » [Λαϊκές πηγές και σύνθεση: το παράδειγμα των Bourgault-Ducoudray και Ravel], *Ostinato Rigore*, Jean Michel Place, Τεύχος 24, 2005.
6. M. D. Calvocoressi, «Ravel's letters to Calvocoressi with notes and comments», *The Musical Quarterly*, Τεύχος XXVII, Αρ. 1, Ιανουάριος 1941.
7. Jacques Chailley, «Amphitryon», », *La Revue Musicale*, Τεύχος 410-411, Παρίσι, Σεπτέμβριος 1988.
8. H. Corbes, «L'origine de quatorze mélodies celtiques de Bourgault-Ducoudray», *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, Τόμος 83, αρ. 3, 1976, σελ. 495-502.
9. Frank Emmanuel, «Maurice Emmanuel (1862-1938), Repères biographiques», *La Revue Musicale*, Τεύχος 410-411, Παρίσι, Σεπτέμβριος 1988.
10. Katy Romanou and Maria Barbaki, «Music Education in Nineteenth-Century Greece: Its Institutions and their Contribution to Urban Musical Life», *Nineteenth-Century Music Review*, Cambridge University Press, Τεύχος 8 (2011), σελ. 57-84.

Μεταπτυχιακή Εργασία

1. Αικατερίνη Κακούρη, *L'harmonisation des chansons populaires grecques: l'héritage de Bourgault-Ducoudray et de Maurice Ravel* [Η εναρμόνιση των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών: η κληρονομιά του Bourgault-Ducoudray και του Maurice Ravel], Thèse (MA)-Université de Paris IV, Sorbonne UER de Musique et de Musicologie, 1991

Εγκυκλοπαίδειες-Λεξικά

1. *Dictionnaire de la musique française*, Larousse, Παρίσι, 1988.
2. *Dictionnaire de la musique française au XIX^e siècle*, επιμέλεια Joël-Marie Fauquet, Fayard, Παρίσι, 2003.
3. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bärenreiter-Metzler, Kassel-Στουτγάρδη, 2005.
4. *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, [dir. Albert Lavignac], C. Delagrave, Παρίσι, 1913.

5. *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, επιμέλεια J.A.Fuller-Maitland, Theodore Presser Company, Φιλαδέλφεια, 1922.
6. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, επιμέλεια Stanley Sadie, Macmillan, Λονδίνο, 2001, 2^η Έκδοση.

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΚΥΡΙΩΝ ΟΝΟΜΑΤΩΝ

Δεν περιλαμβάνονται οι συγγραφείς των βιβλιογραφικών παραπομπών.

About, Edmond 16, 31. Υποσημειώσεις 38, 100.
Association pour l'encouragement des études grecques en France 17, 48, 74, 86, 105, 176, 177, 178. Υποσημείωση 20.
Aubry, Pierre 187. Υποσημείωση 772.
Augé de Lassus, L. 33, 34.
Babaïan, Marguerite 187.
Bartók, Béla 98, 117.
Basch, Victor 85, 99.
Baud Bovy, Samuel 56, 88, 137.
Beethoven, Ludwig 80.
Berlioz, Hector 79.
Billault, Adolphe 33.
Burnouf, Emile 39, 75.
Cométtant, Oscar 75.
Conservatoire/Ωδείο του Παρισιού 1, 33, 36, 83, 84, 85, 87, 90, 99, 100, 170.
Dalcroze, Jacques 111.
Dalmeyda, Georges 178, 180.
De Queux de Saint Hilaire, Auguste-Henry-Édouard (Μαρκήσιος) 17, 75.
Debussy, Claude 36, 37, 88, 89, 111, 112, 113. Υποσημείωση 144.
Delibes, Léo 84, 170.
Dubois, Théodore 170. Υποσημείωση 124.
Fallmerayer, Jakob Philipp 31, 193.
Fauré, Gabriel 20. Υποσημείωση 124.
Fauriel, Claude 10, 19. Υποσημειώσεις 50, 51, 52, 54.
Fétis, François Joseph 14, 15, 140. Υποσημειώσεις 25, 27.
Fewkes, Jesse Walter 117.
Gastoué Amédée 13.
Gevaert, François Auguste 50, 93, 106, 112, 163, 177, 178.
Gounod, Charles 75, 80, 81.
Guilmant, Félix-Alexandre 75.
Guiraud, Ernest 34.
Hesseling, Dirk Christiaan 115.
Homolle, Théophile 92, 96, 110.
Joncières, Victorin 75.
Kodály, Zoltan 117.
Krumbacher, Karl 24.
Laffon, Γάλλος υποπρόξενος στη Σμύρνη (1875) 41.
Laffon, σύζυγος Γάλλου υποπροξένου στη Σμύρνη (1875) 41, 157.
Lalaine de, Potier 50.
Le Flem, Paul 2, 86, 118, 122, 130, 136, 137. Υποσημειώσεις 485, 499, 522, 536, 546, 554, 555, 557, 558, 563, 568, 573, 576, 584.
Le Rond d' Alembert, Jean 13.
Legrand, Emile 10, 19, 20, 55, 114. Υποσημειώσεις 49, 56, 226, 384, 476.
Lemmens, Jacques-Nicolas 75, 81.

Levêque, Charles 48. Υποσημειώσεις 191, 192, 193.
 Ligue française pour la défense des droits de l'hellénisme 92, 97, 174.
 Lindau, Paul 22.
 Linoyova, Evgeniya 117.
 Marsick, Armand (Μαρσίκ) 154, 156.
 Massenet, Jules 34.
 Massignon, Louis 184.
 Merlier, Octave Υποσημείωση 496.
 Mirambel, André 114. Υποσημείωση 474.
 Morelot, Stéphen 39.
 Niedermeyer, Jean Louis 49.
 Nielsen, Carl 162.
 Paladilhe, Emile 34.
 Prokesch von Osten, Anton 21.
 Ravaisson, Félix 75.
 Ravel, Maurice 7, 8, 123, 186, 187, 188, 193.
 Reinach, Théodore 20, 92, 177. Υποσημείωση 455.
 Renan, Ernest 85.
 Rousseau, Jean Jacques 36, 37, 140.
 Rousselot, Pierre Jean (Αββάς) 114.
 Ruelle, Charles Emile 17, 50, 75.
 Savard, Augustin 83.
 Société Bourgault-Ducoudray 34, 35.
 Société Nationale de Musique 34. Υποσημείωση 124.
 Thibaut, Jean-Baptiste 13.
 Thomas, Ambroise 33.
 Tiron, Alix 15. Υποσημείωση 33.
 Vikár, Béla 117.
 Villoteau, Guillaume André 12, 13, 60. Υποσημείωση 20.
 Vincent, Alexandre Joseph Hydulphe 14, 15. Υποσημειώσεις 24, 27, 28, 29, 30, 31.
 Wagner, Richard 112.
 Willaume, G. 98.
 Αβραμιάδης, Αθανάσιος υποσημείωση 80.
 Αιών 138, 153. Υποσημείωση 8.
 Αποστολίδης, Χρήστος 145. Υποσημείωση 610.
 Αραμης (Αραβαντινός Περικλής) 96, 98, 151, 152, 153, 158, 169, 170, 171, 174, 175, 176. Υποσημειώσεις 395, 632, 658.
 Αριστείδης Κοϊντιλιανός 14, 104, 106.
 Αριστόξενος 106.
 Αριστοτέλης 107, 109, Υποσημειώσεις 15, 456.
 Αρίων 3, 4, 152, 173, 176, 177, 178, 179, 180, 192. Υποσημειώσεις 730, 737.
 Αφθονίδης, Γερμανός 25, 43.
 Βέης, Νικόλαος (Νίκος) 115, 182, 183. Υποσημείωση 473.
 Βερναρδάκης, Αθανάσιος Ν. 173.
 Γαλλική Αρχαιολογική Σχολή Αθηνών 20, 39, 75, 92.
 Γεδεών, Μανουήλ 22. Υποσημείωση 65.
 Γεννάδιος, Ιωάννης υποσημείωση 307.
 Γκλαζούνωβ, Αλεξάντερ 155, 156, 162.
 Δαμαλάς, Νικόλαος 141, 142.
 Δανηλίδης, Αθανάσιος Βήττου (ιερομόναχος) 143, 144.

Δελφικοί Ύμνοι 20, 28, 29, 86, 110. Υποσημείωση 24.
 Εθνική Σχολή, 3, 192. Υποσημείωση 5.
 Εκκλησιαστικός Μουσικός Σύλλογος Αθηνών 40. Υποσημείωση 156.
Εμπρός 175.
 Ευριπίδης 111, 112. Υποσημειώσεις 24, 365.
Ευτέρπη 58, 66. Υποσημειώσεις 64, 236, 267
 Ζαχαριάδης, Πέτρος 29.
 Ζαχαρίας, Προκόπιος 3, 4, 152, 153, 173, 175, 177, 178, 179, 180, 192.
 Υποσημειώσεις 636, 637, 737, 739, 740, 744.
 Θερεϊανός, Ευστάθιος 28. Υποσημείωση 86.
Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής 28, 63. Υποσημειώσεις 88, 253, 293.
 Ιωάννης ο Δαμασκηνός 94, 95.
 Ιωάννης ο Χρυσόστομος 38, 94, 95.
 Καίσαρης, Ιωσήφ 29.
 Καλβοκορέσης, Μιχαήλ 186, 187, 188.
 Κάλβος, Ανδρέας 159.
 Καλό Σπεράντζα/Mme de Séailles (Καλογεροπούλου Ελπίδα) 97, 186, 190.
 Υποσημείωση 766.
 Καλομοίρης, Μανώλης 3, 5, 24, 159, 161, 162, 163, 169, 170, 171, 172, 186, 192, 193. Υποσημειώσεις 5, 61, 69, 70, 670, 673, 674, 675, 676, 712, 764, 765, 779.
 Κανακάκης, Νικόλαος 142. Υποσημείωση 599.
 Κανελλάκης, Κωνσταντίνος 120. Υποσημείωση 511.
 Καρρέρ, Παύλος 162.
 Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών 4, 116. Υποσημείωση 7.
 Κληρονόμος, Θεόδωρος 184.
 Κωνσταντινίδης, Γιάννης 188.
 Λαμπελέτ, Γεώργιος 3, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 181, 192, 193. Υποσημειώσεις 5, 660, 664, 669, 670, 671, 672, 679, 680, 682, 684, 686, 688, 690, 691, 694.
 Λαμπελέτ, Ναπολέον 29.
 Λαυράγκας, Διονύσιος 29. Υποσημείωση 610.
 Λίγκενταλ φον, Ζαχαρίας 23.
 Μάντζαρος, Νικόλαος 162.
 Μάτσας, Περικλής 187. Υποσημείωση 773.
 Μερλιέ, Μέλπω 116, 185. Υποσημειώσεις 7, 493.
 Μισαηλίδης, Μισαήλ 24, 25, 42.
 Μοσκόφσκι, Μόριτς 22.
Μουσικά Χρονικά 161, 181.
Μουσική 139.
Μουσική Επιθεώρησης 174, 180, 185.
 Μουσικό Λαογραφικό Αρχείο 4, 116, 181, 185, 193. Υποσημειώσεις 7, 557, 584.
Μουσικόν Απάνθισμα 58, 66. Υποσημείωση 238.
 Μουσσόργκσκη, Μόντεστ 36.
 Μπραμς, Γιοχάνες 22.
 Νικολάρας, Α. 29.
 Ξύνδας, Σπυρίδων 162.
Ο Νουμάς 163.
 Ολυμπιόδωρος 133.
 Ορφεύς (Ψευδώνυμο συντάκτη *Μουσικής Επιθεωρήσεως*) 185.
Ορφεύς 169.

Παγανάς, Νικόλαος 146.
 Παλέρμιος, Αγάπιος 26.
 Παναθήναια 3, 159, 181. Υποσημειώσεις 660, 664, 679, 682, 684, 686, 688, 691, 750.
 Πανδώρα 58, 66. Υποσημειώσεις 64, 237, 267
 Παπαδόπουλος, Γεώργιος 140, 141, 142, 143, 144, 146.
 Παπαντωνίου, Ζαχαρίας 175. Υποσημείωση 724.
 Παχτικός, Γεώργιος 140, 144. Υποσημείωση 590.
 Πετρίδης, Πέτρος 158, 167, 168, 185, 188, 189, 190, 193.
 Πίνδαρος 177, 178, 180. Υποσημειώσεις 24, 744.
 Πλάτων 79, 80, 81, 104. Υποσημείωση 434.
 Πλούταρχος 93, 107, 134.
 Πολυκράτης, Θεμιστοκλής 29, 147. Υποσημείωση 90, 616,.
 Πονηρίδης, Γεώργιος 185.
 Πυθαγόριοι 94.
 Ρεμαντάς, Αδαμάντιος 3, 4, 152, 153, 173, 176, 177, 178, 179, 180, 192.
 Υποσημειώσεις 636, 637.
 Ρήμσκη-Κόρσακοβ, Νηκολάη 36.
 Σακελλαρίδης, Θεόφραστος 29, 150.
 Σακελλαρίδης, Ιωάννης 29, 142, 149, 150, 151. Υποσημειώσεις 622, 629.
 Σαμάρας, Σπύρος 3, 5, 17, 83, 84, 154, 158, 162, 169, 170, 192, 193. Υποσημειώσεις 639, 706.
 Σκαλκώτας, Νίκος 185.
 Σολωμός, Διονύσιος 159.
 Σπινέλης, Λουδοβίκος 29.
 Στεφανόπολι Τζανετάκης, Αντώνιος 8, 45, 46.
 Σύλλογος Δημοτικών Τραγουδιών 4, 116, 181, 185, 193.
 Συναδινός, Θεόδωρος 154, 155, 156, 174, 176. Υποσημειώσεις 643, 726.
 Τανταλίδης, Ηλίας 43.
 Φιλολογικός Σύλλογος Κωνσταντινουπόλεως 43, 60. Υποσημείωση 244.
 Φόρμιγξ 142, 143, 144, 145, 146, 150, 156, 173, 174, 175, 184.
 Χρυσάνθος εκ Μαδύτου 13, 28, 39, 60, 63, 71. Υποσημειώσεις 88, 253, 293, 294, 300.
 Ψάχος, Κωνσταντίνος 147, 148, 149, 150, 156, 157, 159, 181, 183.
 Ψυχάρης, Γιάννης 92, 114.
 Ωδείο Αθηνών 40, 132, 141, 150, 154, 158, 184, 185. Υποσημείωση 565.

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	iii
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	1
1. ΤΟ ΕΝΔΙΑΦΕΡΟΝ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ ΚΑΙ ΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΗ ΓΑΛΛΙΑ ΚΑΤΑ ΤΟΝ 19^Ο ΑΙΩΝΑ	10
1.1. Η στροφή στις ρίζες του ευρωπαϊκού πολιτισμού	10
1.2. Ο γαλλικός φιλελληνισμός και η εξέλιξή του	15
1.3. Συλλογές ελληνικών δημοτικών τραγουδιών	18
1.4. Οι ανασκαφές στους Δελφούς-Οι δύο ύμνοι στον Απόλλωνα	20
2. ΤΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΟ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΑΣΤΩΝ ΣΤΑ ΤΕΛΗ ΤΟΥ 19^{ΟΥ} ΚΑΙ ΣΤΙΣ ΑΡΧΕΣ ΤΟΥ 20^{ΟΥ} ΑΙΩΝΑ	21
2.1. Η σχέση των Ελλήνων αστών με τον ευρωπαϊκό και τον γαλλικό πολιτισμό	21
2.2. Προσπάθειες εισαγωγής της πολυφωνίας στην ελληνική εκκλησιαστική μουσική	26
2.3. Η σπουδή της αρχαίας ελληνικής μουσικής	28
2.4. Ιδεολογίες και ιδεολογήματα	29
3. ΟΙ ΕΡΕΥΝΗΤΕΣ ΚΑΙ ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥΣ	33
3.1. Louis-Albert Bourgault-Ducoudray (1840-1910)	33
3.1.1. Βιογραφικά στοιχεία	33
3.1.2. Το έργο του	37
3.1.3. Souvenirs d'une mission musicale en Grèce et en Orient	38
3.1.4. Trente mélodies populaires de Grèce et d' Orient	46
3.1.5. Études sur la musique ecclésiastique grecque	59
3.1.5.1. Σχέση ήχων και τρόπων	61
3.1.5.2. Για τα «έξωτερικά ἄσματα»	64
3.1.5.3. Προτεινόμενες μεταρρυθμίσεις στη θεωρία και στον τρόπο εκτέλεσης	68
3.1.6. Conférence sur la modalité dans la musique grecque	75
3.1.6.1. Πλάνο της διάλεξης – Χρησιμότητα και εφικτό της τροπικότητας	76
3.1.6.2. Επίλογος-Συμπεράσματα της Διάλεξης	80
3.2. Marie François Maurice Emmanuel (1862-1938)	83
3.2.1. Βιογραφικά στοιχεία	83
3.2.2. Το έργο του	89
3.2.3. La danse grecque antique d'après les monuments figurés	89
3.2.4. La musique populaire grecque	92
3.2.5. Suite sur des airs populaires grecs	96
3.2.6. Histoire de la langue musicale	99
3.2.7. Grèce (Art Greco-Romain)	103
3.2.8. Le corps d' harmonie d' après Aristote	106
3.2.9. Le rythme d'Euripide à Debussy	111
3.3. Hubert Pernot (1870-1946)	114
3.3.1. Βιογραφικά στοιχεία	114
3.3.2. Το σχετιζόμενο με τη μουσική έργο του Pernot	117
3.3.3. En pays turc- L'île de Chio	118

3.3.4. Παράρτημα 1: Δημοτικές μελωδίες της Χίου περισυλλεγμένες με φωνόγραφο από τον συγγραφέα και καταγεγραμμένες από τον Paul Le Flem	122
3.3.5. <i>Mélo­dies popu­laires grecques de l' île de Chio</i>	130
4. ΟΙ ΕΠΙΔΡΑΣΕΙΣ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΩΝ ΤΡΙΩΝ ΕΡΕΥΝΗΤΩΝ ΣΤΑ ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΜΟΥΣΙΚΑ ΠΡΑΓΜΑΤΑ	138
4.1. Οι επιδράσεις του Bour­gault-Ducoudray	138
4.1.1. Το «μουσικόν ζήτημα» και ο Bour­gault-Ducoudray	139
4.1.1.1. Η «συνοδεία τοῦ Δουκουδραϊ»	149
4.1.2. Ο Bour­gault-Ducoudray σημείο αναφοράς για ελλη­νικό δημο­τικό τραγούδι	151
4.1.3. Η συμβολή του Bour­gault-Ducoudray στην ελλη­νική έντε­χνη μου­σική δημιουρ­γία	158
4.1.3.1. Θεωρητικό υπό­βαθρο της «εθ­νικής» μου­σικής δημιουρ­γίας-Γεώργιος Λαμπε­λέτ και Πέτρος Πετρίδης	159
4.1.3.2. Οι <i>Trente mélo­dies popu­laires</i> στην έντε­χνη μου­σική δημιουρ­γία	169
4.2. Οι επιδράσεις του Maurice Emmanuel	173
4.2.1. Η διά­λεξη του Maurice Emmanuel για την ελλη­νική δημο­τική μου­σική στον ελλη­νικό μου­σικό τύπο	174
4.2.2. Η βιβλιο­κριτική του Maurice Emmanuel για τον <i>Αρίωνα</i> των Ζαχαρία-Ρεμαντά	176
4.3. Οι επιδράσεις του Hubert Pernot	181
4.3.1. Επί­δραση της συλ­λο­γής του Hubert Pernot στην έντε­χνη μου­σική δημιουρ­γία	185
ΕΠΙΛΟΓΟΣ-ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	191
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ	195
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 1	197
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 2	200
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 3	203
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 4	205
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 5	206
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 6	207
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 7	208
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 8	209
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 9	215
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 10	232
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 11	233
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 12	234
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 13	237
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 14	239
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 15	243
ΠΗΓΕΣ	248
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	254
ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΚΥΡΙΩΝ ΟΝΟΜΑΤΩΝ	259